ANSANO GIANNARELLI

a cura di Antonio Medici

Annali della Fondazione Archivio audiovisivo
del Movimento operaio e democratico, 2012, 15

DONZELLI EDITORE

© 2013 Donzelli editore, Roma
via Mentana 2b
INTERNET www.donzelli.it
E-MAIL editore@donzelli.it

ISBN 978-88-6036-???-?

Indice

p .

Il regista che fece l'Archivio
di Ugo Adilardi e Paola Scarnati

Ansano all'opera
di Antonio Medici

Del cinema

La regia «documentaristica» di Ansano Giannarelli
di Gianni Rondolino

Cesare e Ansano
di Mino Argentieri

Memorie

Marcello Gatti
Carlo Lizzani
Marina Piperno
Patrizia Pistagnesi
Ettore Scola

Della storia e dell'attualità

Un regista che interroga la storia (e gli storici)
di Pierre Sorlin

Elogio della messa in scena. *Non ho tempo*
e i documentari di scienza, cultura e cinema
di Antonio Costa

Memorie

Paolo Di Nicola
Paolo Isaja
Daniele Vicari
Renato Parascandolo

Delle rivoluzioni e del loro linguaggio

Ansano Giannarelli, cineasta politico
di Federico Rossin

Audiovisivo e logiche di partecipazione
di Giovanni Ganino

Memorie

Fernando Birri
Luciana Castellina
Cecilia Mangini
Citto Maselli
Renato Parascandolo

Dell'industria e del lavoro

La paziente arte di sperimentare.
I film sul lavoro di Ansano Giannarelli
di Silvia Savorelli

I documentari industriali
di Giulio Latini

Dei magisteri

Il Prof. Giannarelli
di Luciano Osbat

Una ragionevole provocazione
di Luca Ricciardi

Memorie

Bruno Giannarelli
Diana Giannnarelli
Michela Giorgi
Aurora Palandrani

Documenti e filmografia di Ansano Giannarelli

Note per il trattamento di *Non ho tempo*
a cura di Antonio Medici e Letizia Cortini

Filmografia
a cura di Alice Ortenzi

Il regista che fece l'Archivio

di Ugo Adilardi e Paola Scarnati

Ansano Giannarelli ha dato molto (cuore, intelligenza, passione, esperienza) all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, di cui è stato uno dei fondatori nel 1979, e presidente, dopo Cesare Zavattini e Nicola Tranfaglia, dal 1992 al 2004. Alla sua morte, ci ha lasciato una grande eredità culturale e umana, che abbiamo preso l'impegno di custodire, studiare, far conoscere e ri-conoscere, oltre che portare avanti nella concretezza dei progetti futuri.

Purtroppo, il nostro è un paese che cancella continuamente le tracce profonde della sua stessa storia, rimanendo come sospeso tra un passato disseminato di rimozioni e un futuro che non prende consistenza. Così l'oggi, soprattutto ai più giovani, può sembrare solo una stanca ripetizione di riti – quando si parla di memoria – e una vuota declaratoria di buone intenzioni – quando si parla di futuro. Eppure, molto c'è nella nostra storia che vale la pena di tenere vivo, per discutere, analizzare collettivamente, criticare, farne un bagaglio di conoscenze che ci aiuti ad essere cittadini migliori di quello che siamo.

Nella piccola storia dell'Archivio audiovisivo, che pur con mille difficoltà continua ad esistere e a conservare per tutti uno straordinario patrimonio di memoria filmica (e non solo), oggi è difficile persino immaginare quanto fosse stato lungo e faticoso il processo che portò alla sua costituzione. Fu il risultato di un confronto duro all'interno del Pci, cui apparteneva il nucleo originario di questo patrimonio, tra chi voleva che l'Archivio fosse un organismo autonomo – Ingrao, tra i dirigenti, era di questo avviso, come Ansano, che contribuì a scriverne lo statuto, e tanti altri – e chi non accettava tale autonomia. Prevalse l'opzione di una struttura indipendente, aperta a quanti si battono per la trasformazione della società italiana e per il

rinnovamento culturale del paese, come Ansano aveva scritto nella premessa allo statuto. Naturalmente, presumiamo che questa battaglia politico-culturale sia del tutto sconosciuta alla maggior parte di coloro che consultano i materiali conservati dalla Fondazione – la cui esistenza pare un dato scontato, e non carica di storia… Così come può apparire ovvio, adesso, l'indirizzo culturale dell'Archivio, cioè l'impegno, cui sia Zavattini sia Ansano hanno dato un grande impulso, a rendere i documenti filmici il più possibile accessibili per tutti gli usi e i riusi che se ne possono fare (conoscenza, diffusione, ricerca, nuove produzioni). Anche per questo si son dovute combattere molte battaglie, nelle quali Ansano ha messo la sua passione e la sua intelligenza, con contributi originali per costruire una catalogazione e una descrizione archivistica del film che tenesse nel dovuto conto la specificità del linguaggio audiovisivo, il processo creativo, produttivo e tecnico che lo genera, la pari dignità rispetto ad altri linguaggi artistici, il riconoscimento del film come bene culturale. Oggi tutto ciò è dato per acquisito: non lo era agli inizi degli anni ottanta del Novecento, quando l'Archivio ha cominciato a porre questi temi.

Un altro aspetto che Ansano, insieme a tutti noi, non si è mai stancato di sostenere è l'importanza, per un archivio che voglia essere partecipe del proprio tempo, di una costante attività di documentazione filmica sulla realtà. Vi ha contribuito con la sua attenzione per i temi del lavoro, delle sue trasformazioni, della lotta per cambiare una società diseguale; con una particolare sensibilità ai temi della pace e della guerra; con la sua concezione della memoria come fondamento dell'attività di ricerca, di analisi, di discussione e di studio; e soprattutto con l'idea che è possibile realizzare un «altro cinema» – per usare un'espressione zavattiniana a lui cara –, sottratto alle logiche commerciali, sintonizzato con i bisogni sociali, senza gerarchie tra i generi e i formati, aperto alla sperimentazione e destinato a uno spettatore non passivo.

È in fondo la sua idea di cinema che ha messo a disposizione dell'Archivio, non sottraendosi mai al confronto, anche schiettamente critico. Questo volume a più voci prova a restituire la complessità e l'originalità di Ansano Giannarelli regista, da cui non si può separare la sua stessa riflessione critico-teorica sul proprio lavoro e sui me-

dia audiovisivi, né la sua attività di operatore culturale e di docente. L'auspicio è che esso sia utile a far scoprire i suoi film per chi non li ha visti (cominciando da uno dei suoi più importanti, la versione televisiva di *Non ho tempo*, 1972, abbinata al volume), a riconsiderarli per chi già li conosce, e soprattutto utile a rintracciare nella sua storia la passione e la coerenza per un cinema libero, complesso, impastato delle tensioni del proprio tempo, qualità che purtroppo gli sono costate anche l'oblio degli ultimi anni.

Ansano all'opera

di Antonio Medici

Ho collaborato con Ansano per molti anni, in alcuni periodi quasi quotidianamente, e ora, rivedendo i suoi film e leggendo le sue carte per stendere queste note critiche, trovo conferme e sorprese, soprattutto «dietro le quinte», nel lavoro di ricerca e impostazione dei suoi progetti, realizzato o no. Dalle conversazioni e dalla nostra consuetudine, mi ero fatto la convinzione che egli avesse un complesso atteggiamento progettuale non solo nei confronti del cinema che ha realizzato, ma anche come metodo di approccio generale nell'affrontare ciò che gli stava a cuore: dalla regia all'attività didattica, alla conduzione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico[1]. A questo bisogno di progettualità – che viveva con un'intensa passione intellettuale – si accompagnava sia l'impellenza di problematizzare i dati di partenza, sia l'ostinazione di esplicitare i propri procedimenti e il proprio punto di vista, talvolta fino ad essere oltremodo didascalico. Sono due degli aspetti di fondo del suo lavoro che si sono andati precisando in questo studio, collocandosi fin dall'inizio della sua attività.

Come ogni autore, Ansano è andato delineando film dopo film un suo progetto estetico e una sua area di interessi tematici: in più, egli ha accompagnato questa maturazione con la ricerca esplicita e consapevole di un'idea complessiva di cinema, in cui trovassero il filo della coerenza linguaggi, contenuti, modalità produttive e distributive. Centrale, nel suo percorso, è la rivendicazione della libertà creativa del cineasta, intesa non tanto come affermazione di un estro personale, ma come tentativo di innovare forme, temi e assetti consolidati del sistema dei media audiovisivi, in sintonia con le istanze di rinnovamento politico e culturale del proprio tempo, che Ansano sentiva profondamente. Questa libertà di sperimentare ha avuto, nella sua esperienza, differenti gradazioni, avendo egli diretto sia

documentari su commissione (pubblicitari, industriali, di propaganda), sia film nati e realizzati in piena autonomia, grazie alla Reiac film, la casa di produzione fondata nel 1962 con Marina Piperno e Piero Nelli.

Ansano tenta strade nuove fin dal suo primo film, *16 ottobre 1943* (1960, tra l'altro candidato all'Oscar per il cortometraggio nel 1961), che solitamente viene rubricato come documentario, mentre il regista è sempre stato di tutt'altro avviso: «Il mio primo lavoro non è un documentario ma un cortometraggio e la mia polemica nei confronti delle differenze che esistono tra fiction e non-fiction comincia da qui»[2]. Il film rievoca la deportazione degli ebrei romani da parte dei nazisti, dopo essere stati depredati del loro patrimonio in oro. Ispirato dall'omonimo racconto di Giacomo Debenedetti, dal cui testo è tratto il commento affidato alla voce di Arnoldo Foà, fu girato negli stessi luoghi in cui erano avvenuti quei fatti tragici e interpretato da esponenti della stessa comunità ebraica. Esso si presenta come un impasto di materiali documentari e materiali finzionali: le riprese di stampe e riproduzioni fotografiche che aprono e chiudono il film (e che alludono, tra l'altro, a un documentario «povero»), la voce di commento, i fatti e i luoghi reali si amalgamano senza stridere con una ricostruzione narrativa stilizzata, di grande forza evocativa (anche grazie alla fotografia di Marcello Gatti), che ha al centro la raccolta dell'oro e il successivo rastrellamento di uomini e donne. Le angolazioni accentuate e i movimenti dei piani di ripresa, la luce contrastata o radente, le ombre, il buio improvvisamente illuminato dalle torce di invisibili soldati nazisti che percorrono le strade del ghetto, gli spari e le voci fuori campo (sia tedesche che romane), il commento musicale di Liberovici: tutto concorre a creare un'atmosfera carica di tensione, a tratti espressionista, mentre il racconto dei fatti è asciutto e spedito.

Come altri cortometraggi antifascisti dell'inizio del decennio sessanta, *16 ottobre 1943* raccoglie il testimone di *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana* (1954) diretto da Fausto Fornari e sceneggiato da Cesare Zavattini, film che aveva tracciato lo schema «di rievocazione, di ricostruzione e di sintesi narrativa che avrà poi un'influenza decisiva sulle opere che verranno»[3]. Realizzato

in un epoca in cui – gli anni cinquanta – il racconto e la riflessione sulla lotta partigiana erano fortemente sconsigliati dalla cultura dominante (anche a sinistra), in nome della riconciliazione nazionale, il film di Fornari aveva ricevuto un aperto ostracismo governativo. Ma a cavallo del decennio successivo il clima politico e sociale comincia a cambiare, e il cinema vi contribuisce. Nel 1960 il governo Tambroni consuma l'ultimo tentativo di conservazione del potere delle classi dirigenti italiane più retrive[4]: ha vita breve, dopodiché si annuncia la nuova stagione del centro-sinistra.

Nello scontro tra conservazione (con tratti reazionari) e rinnovamento, il tema resistenziale è ripreso con interesse anche da un gruppo di giovani cineasti alle loro prime esperienze: ad esempio, Elio Petri nel 1957 firma un cortometraggio documentario sui fratelli Cervi, *I sette contadini*, co-sceneggiato da Cesare Zavattini; Luigi Di Gianni con *Via Tasso (*1960) ricostruisce alcune vicende legate all'occupazione nazista di Roma; Alberto Caldana tra il 1960 e il 1961 realizza tre cortometraggi raccolti sotto il titolo *Le ceneri della memoria*, rievocazione della persecuzione nazista contro gli ebrei e degli orrori dei campi di sterminio; Carlo Di Carlo dedica *La «menzogna» di Marzabotto* (1961) all'omonima strage nazista; Giuseppe Ferrara con *Brigata partigiana* (1962) ricostruisce, con il commento di Ferruccio Parri, la nascita di una formazione resistente presso Siena e sull'Amiata. Questi cortometraggi si aggiungono alla significativa produzione di titoli sugli anni della guerra e della Resistenza che, nello stesso periodo, si registra anche nel campo del lungometraggio di finzione[5]. Ritornare alla Resistenza significava evidentemente riallacciare i fili con una prospettiva di rinnovamento del nostro paese che, dopo la Liberazione, si era interrotta per più di un decennio.

A una prima comparazione con i cortometraggi appena ricordati, *16 ottobre 1943* appare come quello che osa di più in termini di modernità linguistica, non solo per l'aperta contaminazione dei piani documentario e finzionale – tratto che segnerà tutta la produzione narrativa di Ansano – ma anche per l'essenzialità della voce di commento, per la rinuncia all'intervista (che pure può rappresentare un elemento di intensa emotività, come nel caso di Alcide Cervi che racconta la morte dei figli ne *I sette contadini* di Petri) o per l'uso

non illustrativo del materiale di repertorio. D'altro canto, Ansano è accomunato ad autori come Ferrara e Di Gianni per l'assunzione delle istanze di rinnovamento del cinema da tempo sostenute da Cesare Zavattini. I tre, infatti, si ritrovano a collaborare con diversi esperimenti zavattiniani: *Il cinegiornale della pace* (1962), prototipo di quelle iniziative cinematografiche indipendenti su temi di interesse sociale e politico che Zavattini ha poi ulteriormente sviluppato attraverso i «Cinegiornali liberi» (1968-71); *I misteri di Roma* (1963), in cui un collettivo di registi perlustra la vita della capitale per coglierne, in una giornata come tante, gli umori che la animano. Non c'è dubbio che quest'ultima esperienza segni anche uno dei primi tentativi di aggiornamento del cinema documentario in Italia, sulla scorta delle coeve esperienze di «cinema diretto» che in Francia, in Canada e negli Stati Uniti si erano affermate.

Ansano, tra l'altro, in un suo breve «curriculum professionale» risalente presumibilmente al 1968, ricorda di aver diretto all'inizio della sua carriera «l'episodio italiano del mediometraggio *Four Families* per il National Film Board of Canada»[6], evidenziando così di essere entrato in rapporto con uno dei centri internazionali di elaborazione e realizzazione appunto del «cinema diretto»[7]. In realtà, se da un lato le tecnologie leggere e l'atteggiamento osservativo di questa «nouvelle vague» documentaria suscitano il suo interesse come possibilità di svecchiamento di un collaudato e consumato modo di girare i documentari, dall'altro egli ha sempre affidato al montaggio (e quindi a un'attenta progettazione di tutte le fasi di un film) un ruolo fondamentale nella dinamica linguistica del testo filmico, oltre che del suo senso, fino a farne un procedimento da rendere esplicito allo spettatore (contrariamente alle istanze prevalenti nel cinema diretto)[8]. Non c'è dubbio, in ogni caso, che nella formazione intellettuale di Ansano abbia giocato un ruolo importante una sua spiccata propensione all'aggiornamento critico che, parallelamente alle prime esperienze professionali, si era concretizzato nella collaborazione con la rivista «Cinemasessanta» e con il circolo del cinema «Charlie Chaplin», entrambi fondati, tra gli altri, da Mino Argentieri, con cui ebbe una lunga amicizia oltre che rapporti di collaborazione in molti progetti filmici[9].

In quell'inizio degli anni sessanta, il giovane regista avverte dunque la necessità di percorrere strade nuove rispetto alle possibilità lavorative che pure gli si presentavano nel campo della regia documentaria, fiorente di produzioni grazie alle provvidenze governative, ma forse proprio per questo attestate su durate, formule e temi i più tradizionali e stereotipati[10]. È una realtà che Ansano conosce bene, poiché egli stesso, prima e dopo l'esordio «autoriale», aveva collaborato con la società Corona cinematografica, una delle maggiori case produttrici di documentari, corti di animazione e cinegiornali di quegli anni, curando o dirigendo, ad esempio, titoli come *Il prodigio del sangue* (1960, cortometraggio di animazione, regia non firmata), *Nord-Nord/Ovest* (1960, regia non firmata), *Geometria della pittura* (1960), *Il grido di dolore* (1961), *La centrale dei sensi* (1961, cortometraggio di animazione, regia non firmata; nome in sceneggiatura), *La campagna del sud* (1961), *L'arte della fotografia* (1962, firmato con lo pseudonimo Giampaolo Mercanti). Gli si presenta anche l'occasione di esordire nel lungometraggio di finzione, quando lo sceneggiatore Ennio De Concini gli propone il soggetto di un film su Girolimoni, e Ansano rifiuta poiché non lo sente nelle proprie corde e non intende lavorare su sceneggiature altrui. Egli ricorda di aver maturato proprio in quel periodo «l'idea che non vi fosse differenza alcuna tra il cortometraggio e il lungometraggio: era una gerarchia sbagliata e si poteva essere documentaristi per tutta la vita, senza che questo fosse una diminuzione di ruolo»[11]. Il regista cerca dunque di perseguire un proprio progetto di cinema fuori dalla dimensione industriale e perciò decide, insieme con Marina Piperno e Piero Nelli, di darsi uno strumento di indipendenza produttiva, fondando nel 1962 la Reiac film (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici), che – come dice Marina Piperno – diviene la loro «identità profonda»[12]. Le ambizioni autoriali, tuttavia, devono tener conto della necessità di reperire risorse e la soluzione adottata dal gruppo è quella di finanziarsi accettando o cercando committenze istituzionali, industriali (da Fiat, Eni, Perugina, Upim, Splugenbräu) e pubblicitarie (anche per la rubrica «Carosello»). Ricorda ancora Marina: «Ansano non amava certo quel tipo di committenza. La viveva come una contraddizione stridente, pur sapendo di non avere alternative pratiche quale sostegno della nostra creatività»[13]. Questa

contraddizione, tuttavia, non produce lo sdoppiamento del regista, un quieto vivere «alimentare» cui alternare l'impegno autoriale, ma lo tiene appunto in tensione, tanto sul versante professionale e creativo, quanto su quello della riflessione sui temi delle modalità produttive del cinema e del ruolo dell'artista/intellettuale nell'industria culturale. Oltretutto, è una tensione che spinge il regista al massimo rigore «professionale» e a cercare spazi di innovazione in tutti gli ambiti in cui si trova a lavorare. Non per caso, i suoi film industriali sono spesso selezionati nei festival specializzati, ove ottengono riconoscimenti (si pensi ad esempio a *Biografia di un aereo*, co-regia di Piero Nelli, 1964, per la Fiat, vincitore tra l'altro del 1° premio alla V Rassegna del film industriale di Bologna; di *Cantieri*, 1967, sempre per la Fiat, medaglia d'argento alla IX Rassegna nazionale del film industriale di Siracusa). Analogo discorso vale per la collaborazione con la Rai, che inizia già dal 1963 con *India, una democrazia in cammino*, trasmissione costruita con materiali di repertorio della durata di un'ora, andata in onda sul primo canale Rai il 16 giugno del 1963. Anche in questo caso, nel rapporto con la televisione, Ansano trova stimoli per riflettere sulle nuove articolazioni che va assumendo il sistema dei media audiovisivi. Infine, nella stessa produzione «mainstream», realizzata con la Corona cinematografica, si segnalano dei titoli interessanti, dove l'autore ha trovato modo di imprimere al prodotto un proprio segno stilistico. È il caso di *8 = 12* (1964), equazione che mette in evidenza come alle otto ore lavorative, da poco conquistate, si aggiunge l'eccessivo tempo necessario per recarsi al lavoro in una grande città. Nell'essenziale commento pronunciato dallo stesso regista, viene quindi esplicitato l'intento di proporre allo spettatore, attraverso gli occhi di un'operaia che ogni mattina attraversa Roma, «un viaggio di due ore concentrato in dieci minuti». La descrizione del lungo itinerario della donna è affidato a immagini soggettive, senza commento parlato, ai rumori della città, all'accompagnamento musicale jazzistico di Franco Potenza. Con un atteggiamento osservativo, il film riesce a restituire la lunghezza e la ripetitività del percorso, e i luoghi attraversati, mentre lentamente fa giorno, diventano specchio dello stato d'animo del personaggio-testimone.

Le diverse esperienze fatte da Ansano già nella prima fase della sua attività sono per molti aspetti paradigmatiche di un approccio che diventerà, con il progredire della carriera registica, più articolato e consapevole. Il suo atteggiamento è di apertura e curiosità verso tutte le forme di cinema (compresi i risvolti tecnologici) e verso la stessa televisione, che in quegli anni era guardata con sufficienza dalla cultura cinematografica più blasonata. Attraversandole, tali esperienze, si approfondisce il suo rifiuto di concepire il sistema dei media audiovisivi frammentato in settori non comunicanti, così come il rifiuto di prolungare gerarchie e steccati tra cinema di finzione e cinema documentario, tra corto e lungometraggio. Non che il regista accetti la committenza e le regole di funzionamento capitalistiche del cinema come un dato ineliminabile; ma accetta la sfida di confrontarsi con i temi della committenza e con le forme di produzione capitalistiche per comprenderne i meccanismi e immaginare l'alternativa, inseguendo il zavattiniano «altro cinema»[14]. Con alcune contraddizioni irrisolte, ovviamente, vissute anche con punte di personale dissidio, come nel caso di *Biografia di un aereo*, visto che l'oggetto del racconto, il cacciabombardiere G.91 della Fiat, era un veicolo di guerra, capace di bombardare con il napalm[15].

Mi appare, questo, uno di quei terreni irti di antinomie su cui Ansano non ha timore di muoversi, nel singolare tentativo di tenere insieme la consapevolezza del cinema come parte di un sistema economico e l'aspirazione a portare la dimensione autoriale (punto di vista e linguaggio), così come l'aspirazione al cambiamento, in ogni suo segmento e non solo nelle pratiche alte e nobilitate (lungometraggio di finzione). Essere produttore di se stesso lo induce anche a mettere in questione l'antagonismo, per certi aspetti mitizzato, tra costrizioni della produzione e libertà creativa dell'autore, così come tra opera e prodotto. Forse i termini chiave, che possono illuminare queste istanze confliggenti, sono quelli di «montaggio» e di «processo produttivo», su cui egli torna spesso, insistendo sul fatto, ad esempio, che uno stesso paradigma sembra governare l'epoca dell'industria fordista e l'epoca delle immagini in movimento (due ambiti che condividono appunto la pregnanza del «montaggio» nel modo di produzione), e che l'opera artistica è sempre anche un prodotto, cioè creata in un processo che coinvolge una dimensione tec-

nica ed economica, industriale o meno[16].

Grazie alle risorse raccolte con i film girati su committenza e a un accordo con la Rai per la realizzazione di una serie di servizi televisivi, nel 1965 la Reiac mette in piedi un'autonoma e ampia iniziativa produttiva, che porta Ansano e Piero Nelli a imbarcarsi con una troupe ridotta sul peschereccio *Basilia Quinci*, il quale parte il 5 gennaio 1966 da Mazara del Vallo per andare a pescare di fronte alle coste della Mauritania, nell'Oceano Atlantico. I due registi si fermano poi per circa due mesi in Africa, tra il Senegal, la Nigeria e la Guinea portoghese, dove girano una grande mole di materiali da cui trarranno i servizi televisivi concordati con la Rai e una serie di documentari. Lo stesso viaggio sulla *Basilia Quinci* diventa un racconto cinematografico tra i più intensi e moderni, con il titolo *Diario di bordo* (co-regia di Piero Nelli, 1966, Nastro d'argento 1967)[17]. Ansano, che si ferma in Senegal, ricava da questa esperienza i documentari *Il bianco e il nero* (1966), *Noi siamo l'Africa* (1966), *Dakar è una metropoli* (1966), *L'asfalto nella giungla* (1966), tutti caratterizzati, sul piano linguistico, dall'uso molto libero della macchina da presa, spesso a spalla, con una freschezza da reportage nel rapporto tra immagini e suono (con interviste asincrone, commento in prima persona dell'autore, citazioni dalla letteratura africana, ambienti sonori in presa diretta, accompagnamento musicale jazzistico). È un impasto di materiali ad alta densità di montaggio, in cui vengono mescolati gli stessi formati dell'immagine (colore e b/n; 35 e 16 mm); sono film tesi a rendere dinamica e aperta a molti interrogativi critici la rappresentazione di una realtà che ha colto da poco l'indipendenza dalla colonizzazione, ma in cui i modelli di vita occidentali – con la divisione tra classi dominanti (bianche e nere) e gente comune, tra campagna e impetuosa urbanizzazione, tra retaggi razzisti e storie di ingiustizie rimosse – istituiscono un diverso tipo di subalternità. A questi si aggiunge *Tokende!* (1967), che indaga sui legami tra alcuni giovani neri afro-americani, componenti del gruppo musicale The Folkstudio Singers, e l'Africa da cui provengono i loro avi, utilizzando come repertorio le immagini girate nel viaggio africano e fotografie degli Stati Uniti.

La documentazione cartacea relativa alle attività della Reiac, depositata presso l'Aamod e in corso di ordinamento, consente di ricostruire in parte la progettazione di questo notevole sforzo produttivo: vi sono i contratti di routine, la corrispondenza con il capitano Gallo, al comando della *Basilia Quinci*, per poter effettuare un sopralluogo dell'imbarcazione prima di girare, gli accordi con la Rai sui contenuti e la destinazione dei servizi, e così via. Tuttavia, anche se esistono copie dattiloscritte delle denunce di inizio lavorazione (datate dicembre 1965) di tutti i documentari effettivamente poi realizzati da Ansano e da Piero Nelli, con relativi soggetti allegati, è presumibile pensare che questi documenti furono redatti in un secondo tempo, quando il materiale era già stato girato ed esistevano i nuclei narrativi dei film[18]. Dalle carte disponibili, si ricava l'impressione che fossero stati pianificati gli aspetti linguistici e tecnologici, le tappe del viaggio, presi alcuni contatti istituzionali, ma che, a parte il «diario» sul motopeschereccio, molto fosse lasciato alle «antenne» dei registi riguardo alla pianificazione delle riprese sul campo.

Dalle carte si ricava anche un altro dato interessante: l'attenzione della Reiac verso la distribuzione di questi film. In una lettera del 9 aprile del 1968 si suggerisce di proiettarli secondo un ordine preciso che permetta un «discorso articolato»:

> la presentazione generale dei «protagonisti» della storia africana (i bianchi, la classe dirigente, le donne e i giovani in *Noi siamo l'Africa*), la rievocazione del passato coloniale (attraverso i due personaggi della bianca insabbiata e del tirailleur senegalese de *Il bianco e il nero*), un tentativo di indagine sociologica di una città africana (*Dakar è una metropoli*), un tentativo di esame della società urbana africana sotto il profilo dei suoi contrasti di classe (*L'Asfalto nella giungla*), e infine la descrizione della diversa condizione umana dei negri d'America e degli africani (*Tokende!*)»[19].

La «politica distributiva» della Reiac in questi anni è molto attenta alla tipologia dei prodotti: nei casi più militanti va assumendo anche le indicazioni radicali di Zavattini elaborate per il suoi «Cinegiornali liberi»[20] o la pratica di molti collettivi di cinema militante. Ad esempio, a proposito di *Petrolio e Chagas* (1967) – un documentario di Ansano che denuncia lo sfruttamento petrolifero in Venezuela e le sue ricadute sui contadini – in una nota databile tra il 1969 e il 1970 la Reiac si propone di far circolare il film in quel «canale alternativo-antagonista che si va costituendo in Italia e che offre […] possibilità nuove di rapporto tra spettatore e mezzo cinematografi-

co», suggerendo non solo la possibilità di un intervento degli spettatori negli «spazi del cortometraggio che non contengono brani di speaker», ma addirittura la possibilità di fermare la proiezione per consentire la discussione o anche di eliminare del tutto il commento esistente per dare agli spettatori la facoltà di commentare direttamente le immagini filmiche[21]. Ansano considerava molto importante l'interlocuzione con il pubblico, poter presentare i suoi film e discuterne, tanto che molte sono le lettere di protesta che la Reiac indirizza a chi programma *Sierra Maestra* (1960) senza averne dato notizia all'autore o alla produzione.

Sierra Maestra, che costituisce l'esordio di Ansano nel lungometraggio di finzione, rappresenta un ulteriore grande sforzo produttivo della società. Il film è prodotto con la formula della compartecipazione ai costi e ai ricavi della troupe e del cast e con il finanziamento dell'articolo 28 della legge sul cinema del 1965, la cosiddetta legge «Corona». La narrazione prende spunto dalla vicenda reale di Régis Debray, un giornalista e scrittore francese che si era unito a Guevara in Bolivia, poi catturato e torturato[22]. Ciò che interessa ad Ansano è raccontare criticamente il rapporto tra intellettuale (occidentale) e rivoluzione (latino-americana), partendo dal presupposto che tra Europa e Terzo mondo (come si chiamava allora) si fossero invertite le parti: la prima aveva smesso di insegnare «come si fa la rivoluzione» e ora prendeva lezioni in proposito dai movimenti di liberazione in Africa, Asia, America Latina e dai neri americani. I tre protagonisti della storia (Franco, un intellettuale italiano aggregatosi a un gruppo di guerriglieri; Emilio, un fotografo, e Manolo, un guerrigliero, questi ultimi latino-americani) si trovano a confrontarsi, talvolta aspramente, nella cella in cui sono rinchiusi, difendendo le proprie convinzioni e le proprie esperienze, ciascuno con un destino diverso. Nel frattempo, in Italia, le persone più vicine a Franco commentano le notizie frammentarie che arrivano sulla sua vicenda, continuando il loro «impegno» tra presentazioni di libri, spettacoli teatrali, festival… insomma, nella comodità di una loro condizione di privilegio.

Non senza rischi – tanto da lasciare una lettera di addio a Marina Piperno in caso qualcosa andasse male – Ansano parte per il Venezuela con il direttore della fotografia Marcello Gatti e il fonico Manlio Magara, per raggiungere i guerriglieri operanti nella foresta pluviale, essendo convinto che le immagini che avrebbe ripreso e soprattutto l'esperienza diretta sarebbero state necessarie per conferire verità al film, nel senso di un ancoraggio documentato non tanto del racconto, ma del punto di vista dell'autore e della sua urgenza intellettuale e politica. Ansano sente che il caso Debray, grazie al «romanticismo» rivoluzionario di cui appare circondato, è diventato uno dei tanti ingredienti consumati dai media di massa e proprio per questo amplifica una crisi della presunta superiorità della cultura europea, interrogando prima di tutto quelli della sua generazione che hanno scelto la militanza politica. Il film che intende fare, infatti, è «un film su noi stessi. Un film sugli intellettuali che non hanno fatto la Resistenza per ragioni di età […] e che oggi si trovano al centro di un nuovo scontro: tra i giovani e gli intellettuali egemoni (in fondo, non abbiamo, noi della nostra età, alcun potere reale)»[23]. *Sierra Maestra* è dunque il tentativo di far precipitare nella forma cinematografica i nodi irrisolti di un'autobiografia intellettuale, dove ovviamente conta più la lucidità con cui si pongono le domande che le possibili risposte.

La forma del film è sostanza politica e perciò Ansano ha la necessità di decostruire continuamente la messa in scena, sia in fase di ripresa che di montaggio, ottenendo così immagini in un bianco e nero sovraesposto e sgranato, che si dispongono per strati in un racconto fortemente sincopato. Anzi, il racconto è solo uno dei nessi nella concatenazione delle immagini, spesso giustapposte per ottenere uno scontro di posizioni politiche; la stessa finzione cinematografica è denunciata come tale all'inizio del film e interrotta dopo la scena in cui i soldati offrono i prigionieri al linciaggio della popolazione locale: siamo in Sardegna e il figurante che interpreta un soldato intervista le comparse della scena stessa, in lingua sarda, facendo emergere un parallelismo tra la colonizzazione occidentale dei paesi latino-americani e una terra che appare anch'essa «colonizzata» dal centralismo statale e dalle servitù militari. La forma filmica, insomma, tiene lontano ogni alone romantico dalla vicenda e postula uno spettatore critico, continuamente interpellato nella sua capacità di giudizio. Se questi sono i tratti più efficaci di *Sierra Maestra*, il film risente talvolta di un eccesso di didascalismo verbale e di una

disomogeneità interpretativa, che scaturisce anche dal metodo dell'improvvisazione con cui fu girato (e che implicava lunghe discussioni politiche nel collettivo che stava portando avanti l'impresa): vi è un impeto e un'intensità di Fernando Birri (Manolo) che spesso sovrasta le più esangui e tradizionali interpretazioni di Fabian Cevallos (Emilio) e di Antonio Salines (Franco)[24].

Ovviamente, la preparazione «politica» di *Sierra Maestra* – con il corrispondente piano linguistico – è ciò che occupa Ansano nei mesi precedenti la scrittura del trattamento, portato avanti in collaborazione con Fernando Birri e Vittorina Bortoli. La sua apprensione è di non fare un film «nato vecchio»: la prima idea del progetto, infatti, risale alla fine del 1967, quando la situazione italiana ed europea appariva molto più statica rispetto all'esplosione di mobilitazioni studentesche e operaie dei due anni successivi[25]. E poiché il progetto prevede che il «quando» della diegesi filmica coincida con il momento reale in cui verranno effettuate le riprese, ciò che di rilevante accade nella politica, nella cultura, nella società, prima e durante le riprese stesse, deve essere considerato nelle motivazioni dei personaggi e costituire materia di discussione tra loro. Da queste problematiche nasce una «prima stesura di trattamento non in forma convenzionale»[26], scritto tra il 14 e il 23 aprile 1968, la cui peculiarità è quella di incorporare nello sviluppo dell'intreccio narrativo parentesi dedicate alla riflessione sui punti critici, specifici e generali, ma anche su possibili sviluppi alternativi, strade cieche, esplicitazione di scelte registiche e analisi delle motivazioni personali, suggestioni venute dal confronto con i collaboratori. Si prefigura, in questa prima articolazione narrativa, un film aperto nella sua struttura e quindi nella sua realizzazione, fino al momento in cui venga girato; si prefigura anche, sia pure *in nuc*e nella scrittura, una peculiare declinazione del film-saggio, quale sarà appunto *Sierra Maestra*, anticipando sia gli elementi autoriflessivi del film, sia il tentativo di amalgamare materiali non-narrativi, incorporando nel racconto elementi che vanno dalla documentazione (intesa come fonte della storia) a passaggi apertamente saggistici.

La sperimentazione di forme filmiche nuove scaturisce, in quegli anni, anche dall'urgenza di alcuni autori di sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda delle tensioni politiche rivoluzionarie che attraversano la società, con la consapevolezza che i linguaggi consolidati fossero il veicolo di ideologie dominanti, e dunque occorresse farli saltare. Godard aveva riassunto la questione dicendo che non bisognava fare film politici, ma girare politicamente i film. Ansano si muove, dunque, su un terreno che accomuna, per un certo periodo, alcuni collettivi di cinema militante e alcuni autori delle «nuove ondate» internazionali (come Godard, Marker, Rouch, Pasolini, Mekas, Kramer, per citare qualche nome tra i più noti), fino a Fernando Solanas e Octavio Getino, i quali scrivono in un loro celebre manifesto che il film-saggio è una delle forme filmiche che possono contribuire allo sviluppo del «terzo cinema»[27]. Quasi tutte queste esperienze, pur nella varietà delle sperimentazioni e della libertà creativa con cui vengono rotti gli argini di genere e delle convenzioni linguistiche, nel tentativo di esprimere concetti astratti e metalinguaggi, sono segnate tanto da una cospicua tessitura verbale (commento, dialogo o monologo che sia), tendente al saggio socio-politico[28], quanto da un'esplicita parzialità o tendenziosità del punto di vista.

Secondo Laura Rascaroli[29], nella forma del film-saggio trovano incarnazione due aspirazioni presenti nella teoria e nella pratica del cinema fin dai suoi inizi: la possibilità «di usare la macchina da presa come mezzo espressivo altamente duttile, personale e ricettivo», e la possibilità di «comunicare effettivamente e direttamente i propri pensieri allo spettatore (uno spettatore reale, e non un pubblico generalizzato)». Per questi motivi, la studiosa ritiene che il film-saggio, «contrariamente alla sua apparente marginalità, detiene un ruolo unico e decisivo all'interno della storia del film e del discorso critico che l'accompagna», connesso, tra l'altro, anche al desiderio di uno sviluppo tecnologico adeguato a una forma nuova, che spesso si è avvalsa delle tecnologie più moderne disponibili, in taluni casi addirittura stimolandone l'evoluzione.

Sono aspirazioni molto presenti nel cinema di Ansano: anzi, forse in maniera paradigmatica esse si polarizzano, nei suoi lavori più liberi e maturi, nella tensione tra discorso critico-saggistico e messa in gioco in prima persona, tra ricorso a strumenti interpretativi robusti e parzialità soggettiva del punto di vista, esposto al dubbio e all'errore.

Questo modo di procedere lo si è visto per *Sierra Maestra*, ed è ancora più documentato per il progetto di *Non ho tempo* (1972), che nasce come un film destinato alla televisione (lievitando fino a raggiungere la durata di tre puntate di un'ora ciascuna), ma viene anche rimontato per la versione cinematografica, che approda alla Semaine de la critique del Festival di Cannes del 1973. Il film ricostruisce la vicenda del matematico francese Evariste Galois, morto nel 1832, prima di compiere ventuno anni, in un duello le cui motivazioni restano incerte. Galois, in alcune pubblicazioni e scritti, e soprattutto negli appunti presi la notte prima del duello, ha rivoluzionato l'algebra del suo tempo, ponendo le basi dell'algebra moderna. Inoltre, egli è un fervente rivoluzionario repubblicano, che prende parte all'opposizione contro la monarchia reazionaria francese del periodo della Restaurazione.

Il 16 marzo 1970 Ansano comincia a scrivere una sorta di diario intellettuale, in cui annota il lavoro preparatorio per la stesura del trattamento di *Non ho tempo* e, di tanto in tanto, appunti su fatti privati. La sua idea è di riunire poi questo materiale per farne un libro, oltre che utilizzarlo per fornire note e indicazioni ai suoi collaboratori, che in questa prima fase sono lo scrittore e poeta Edoardo Sanguineti, co-sceneggiatore del film; il matematico Lucio Lombardo Radice, consulente scientifico; lo scenografo Giuseppe Mangano.

Si tratta di una documentazione di grande interesse, che illumina un intensissimo periodo di lavoro «di chiarificazione, di impostazione, di scelte»[30], «di sgrezzatura progressiva di tutta una serie di problemi, presi in esame anche in modo apparentemente disordinato»[31]. Un periodo circoscrivibile appunto tra la metà di marzo e il 24 maggio del 1970, quando il regista consegna il trattamento del film alla Rai, cui aveva presentato il progetto all'inizio di dicembre del 1969[32]. Nello stesso mese, e ancora a gennaio del 1970, aveva incontrato più volte Vittorio Bonicelli[33], e a febbraio contattato Sanguineti, Geymonat (che non aveva potuto impegnarsi per il film), Lombardo Radice. A fine marzo, giungono in porto le trattative per la firma del contratto relativo al trattamento e alla sceneggiatura[34], sulla cui base la Rai avrebbe deciso se proseguire o no nella produzione.

Lo stato d'animo con cui Ansano si accinge all'opera è messo subito in chiaro:

> Certo che la situazione è diversa da *Sierra Maestra*. Lì c'era un'assoluta libertà. Qui sai che a un certo punto il materiale scritto dovrà essere letto e approvato da misteriosi signori della tv – che non sono certo i più qualificati per giudicare. Ma io so ormai per una lunga esperienza che farò questo film soltanto se sarò d'accordo totalmente nel farlo. Questo riguarda la tv come i collaboratori. Devo sentirmi a sincrono con il film. Altrimenti il risultato è fottuto in partenza[35].

Lo preoccupano i termini contrattuali per la consegna del trattamento, che gli lasciano un mese e mezzo di lavoro, e della sceneggiatura, per stendere la quale sono previsti anche sopralluoghi a Parigi; lo preoccupa il fatto che in questo stesso periodo ha anche altri impegni: ma sia la «costrizione temporale» che le altre incombenze gli sembrano sfide da accettare.

Con queste note si apre un periodo febbrile di ricerche, riflessioni, incontri, condotti con una meticolosità e una straordinaria capacità di lavoro di cui sono testimonianza l'enorme documentazione di tutto il processo produttivo di *Non ho tempo*, dall'ideazione alla diffusione[36]. I documenti ci fanno entrare nel «cantiere» del film e illuminano il metodo di lavoro di Ansano nelle varie fasi produttive. In ognuna di esse, egli mette passione e meticolosità, che si traducono in una ricerca del proprio cinema, quello che lo fa sentire, appunto, a «sincrono con il film»: sul piano delle idee, del linguaggio, del rapporto con la troupe, e così via. Ogni fase, cioè, rispecchia la sua impostazione di lavoro; e tuttavia la progettazione creativa ha in sé un particolare interesse, poiché il regista si interroga sul film che intende fare, vaglia diverse soluzioni, si trova ad affrontare problemi di carattere generale che hanno inevitabilmente una ricaduta sul film stesso: insomma, è una fase che illumina non solo il processo creativo dell'opera, ma anche il mondo intellettuale e umano del regista. A partire dal bisogno e dalla determinazione nel perseguire il progetto di film che ha in mente: non a caso vi è la preoccupazione di essere letto e compreso dalla committenza Rai – verso quale non nutre all'inizio molta stima. In realtà, incontrerà funzionari in grado di comprendere la complessità del progetto, che lo aiuteranno a condurlo in porto. La stessa preoccupazione si scioglierà positivamente rispetto alla collaborazione con Sanguineti e Lombardo Radice, con cui si stabilisce un proficuo scambio intellettuale e artistico,

basato su una sintonia di fondo riguardo all'interpretazione della figura di Galois e della sua epoca.

Impressiona, in questa primo stadio del lavoro, l'enorme bibliografia che Ansano va accumulando su Galois e sui temi che intende toccare. Essa confluirà in un'anomala e voluminosa sceneggiatura, letterale prefigurazione di un nuovo film-saggio, aprendosi con un'articolata premessa metodologica e accompagnando ogni episodio del racconto con note, riflessioni, aperture problematiche. Il testo di partenza è il libro biografico su Évariste Galois di Leopold Infeld, tradotto in italiano con il titolo *Tredici ore per l'immortalità*[37]. Ansano aveva letto per la prima volta il libro nel 1958 e la storia del giovane matematico rivoluzionario, morto a soli 21 anni, gli era subito piaciuta: «Il genio, la passione politica, la ribellione, la giovinezza, il disprezzo per la cultura accademica» erano gli ingredienti di questo interesse. Egli nota anche che tale interesse ha di certo un collegamento con il fatto che suo padre è un matematico e che questa disciplina gli è sempre stata ostica, da cui deriva in lui un disagio, il sentirsi escluso da un mondo, quello scientifico, che considera un aspetto fondamentale della modernità, per comprendere la quale non gli sembrano sufficienti gli strumenti dell'«intellettuale generico umanista». Il libro di Infeld gli torna fra le mani accidentalmente, e tuttavia, considerando anche il suo lavoro documentaristico sull'industria, «il ripresentarsi dell'idea su Galois […] è il risultato di una maturazione lenta, inconsapevole, dell'esigenza di affrontare il problema della "scienza" unitamente al problema della "politica" che nella vicenda di Galois sono strettamente connessi»[38].

Il regista si interroga inoltre su come debba intendersi un film storico, partendo dalla consapevolezza che la vicenda del giovane matematico è attualissima riguardo al rapporto tra scienza, società e politica, oltre che per il tema della funzione sociale dello scienziato[39]. Il suo intendimento, fin dall'inizio, è di sperimentare una forma cinematografica differente dal film storico tradizionale, «cioè di una rievocazione del passato immobile e cristallizzato»; piuttosto, vorrebbe fare «un film che istituisca, su diversi piani, collegamenti tra passato e presente, tanto più giustificati e plausibili in quanto i problemi posti dalla vicenda umana, politica e scientifica di Galois continuano ad essere di grande attualità»[40].

Nelle prime riflessioni sulla struttura del film, sia Ansano che Sanguineti si trovano d'accordo su due punti essenziali: l'uso di documentazione originale riferibile a Galois e al periodo storico in cui vive, per dare appunto un contesto critico alla vicenda di un singolo individuo; l'intreccio di almeno tre linee di sviluppo drammaturgico: le rivoluzionarie teorie matematiche del protagonista (linea della divulgazione scientifica), la sua storia pubblica e privata (linea della divulgazione storica, del rapporto tra Galois e il suo tempo), l'attualizzazione della sua vicenda.

Lo stesso libro di Infeld, che Ansano analizza e problematizza minuziosamente, gli suggerisce una possibile strada, laddove nell'ultimo capitolo l'autore dichiara quali sono le parti della biografia di Galois basate su documentazione storica e quali invece le parti da lui inventate. Da qui l'idea, sviluppata insieme a Sanguineti (incontrato un paio di volte a febbraio-marzo, prima di Lombardo Radice), di una biografia critica, accuratamente ricostruita sulla base dei documenti, in cui siano però evidenziate le parti «messe in scena» e quelle «documentarie». Con il contributo di Sanguineti, e ampliando una soluzione già utilizzata all'inizio di *Sierra Maestra*, questa necessità prende la strada dello straniamento brechtiano nell'impostazione del lavoro degli attori, che si salda con la volontà di dichiarare allo spettatore il funzionamento del dispositivo cinematografico. Nel film televisivo, l'esplicitazione del meccanismo spettacolare che produce il film (l'organizzazione del teatro di posa, la troupe che discute) è il più efficace veicolo di attualizzazione della vicenda, più dei riferimenti a episodi della contemporaneità. Sotto questo riguardo, Ansano accoglie, tra l'altro, il suggerimento di Sanguineti di inserire nel film interviste di importanti intellettuali francesi (come Foucault, Althusser, Lacan), tanto che in una lettera indirizzata allo scrittore osserva:

> Il grosso problema che dovremo risolvere è quello dell'equilibrio tra elemento visivo ed elemento verbale, tra immagine e parola. Di qui – per esempio – la necessità di un approfondimento del problema «interviste»: che possono essere concepite come un fatto eminentemente verbale, ma che invece possono essere «inventate», in modo da farle diventare un fatto in cui la visualità ha un peso determinante [e la tua indicazione dell'«intervista» dietro le quinte è già preziosa][41].

Durante l'esame del libro di Infeld, Ansano capisce quanto sia

centrale nel suo lavoro di scrittura la comprensione del «rapido processo che portò Galois, nel giro di un anno – dal 1827 al 1828 – a convincersi di aver risolto uno dei più difficili problemi della matematica, quella della risolubilità per radicali di un'equazione di quinto grado»[42]. Si tratta, in altri termini, di mettere alla prova la sua stessa capacità di capire il problema matematico e poi di tradurlo visivamente per gli spettatori del film. È chiaro, infatti, che la scoperta di Galois è un punto centrale della narrazione e di tutti i suoi snodi: essa, infatti, non fu compresa dai grandi matematici dell'epoca per il fatto che rappresentava un salto di paradigma, portando a una nuova impostazione dell'algebra. La teoria di Galois, in quanto «rivoluzionaria», contraddice direttamente, al di là dell'impegno politico del suo creatore, le strutture accademiche del suo tempo, che infatti la rifiutano. Questo punto appare tanto importante ad Ansano, che egli accumula pagine e pagine in cui si esercita nella risoluzione di equazioni (quelle più semplici, ovviamente) per comprenderne il principio di funzionamento. La domanda di fondo che egli si pone è: a che servono le equazioni? In che modo sono utili all'uomo? La matematica, dunque, richiama un problema peculiare del rapporto tra l'uomo di scienza e la sua funzione sociale:

> il cosiddetto «uomo della strada» tende a identificare la scienza con la tecnica e perciò tende a diminuire – anche perché esiste una frattura reale – l'importanza e la funzione del momento teorico nella ricerca scientifica; mentre si tratta di sottolineare come la ricerca scientifica sia un fenomeno storico e dialettico, costituito da due momenti in continuo rapporto di reciproca interdipendenza[43].

Da ciò deriva una sfida ulteriore nel fare un film su un matematico, in cui si voglia mettere in evidenza l'importanza e l'attualità delle sue scoperte per l'uomo: non a caso, nota Ansano, vi sono molti film su scienziati come medici, chimici, fisici, biologi, figure le cui scoperte appaiono immediatamente utili alla società. Il suo obiettivo, tuttavia, non è di divulgare in senso tecnico le teorie di Galois, ma di far comprendere il salto di pensiero che egli scopre nel campo dell'algebra. Il modello cui pensa di far riferimento è *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, sia sotto il profilo del punto di vista sulla materia drammaturgica, sia sotto il profilo linguistico: nel film, ciò che gli interessa è «la possibilità di usare il mezzo cinematografico nelle sue

peculiarità: che sono la disarticolazione di una narrazione tradizionale, i nuovi significati che derivano dai principi del montaggio, gli accostamenti – i contrasti – le analogie che esso permette»[44].

A fine marzo, tuttavia, Ansano non è ancora riuscito a incontrare Lombardo Radice (in Svizzera, dove la moglie è ricoverata), ma sente quanto sia importante il suo lavoro di chiarificazione. Dal canto suo, il matematico gli ha scritto:

> Senza dubbio, Galois è *attuale*, anche in relazione a *certi* aspetti di quella somma di movimenti che va sotto il nome di «movimento studentesco». Galois era antiaccademico e antiautoritario. Non però antiscientifico, né contro la scuola come istituzione […]. Più in generale: Galois è *in tutti i campi* un rivoluzionario e non un ribelle, non ha niente a che fare con Nanterre 1970, e non è identificabile neppure con Nanterre 1968, per quanto nel «Maggio francese» ci sia *anche lui*, Evaristo[45].

In quei giorni, preoccupato per alcuni sintomi relativi alla sua salute (ma non va dal medico, non potendo pagare un debito pregresso), si reca a Cervinia per un periodo di riposo. Nonostante uno svenimento, da cui è colto subito dopo il suo arrivo, Ansano continua a leggere e prendere appunti tanto sul libro di Infeld, quanto su saggi storici e testi letterari (attraverso i quali cerca di ricostruire minuziosamente i fatti e il contesto storico-sociale della Francia dopo la Restaurazione, annotando nomi di protagonisti, date e dati). Per la scrittura del film, considera anche la *pièce* teatrale di Franco Molé, *Evaristo* (edito da Samonà e Savelli, rappresentato a Milano alla fine del 1969), ma non lo convince la caratterizzazione della figura del giovane matematico data dal testo (un ribelle e libertino) e quindi l'ipotesi di utilizzarlo sarà poi scartata. Tenta di abbozzare l'inizio del film e la sua struttura… Accantona più volte l'idea di partire dal duello e tornare indietro con un serie di flash-back (andrebbe a complicare un'impostazione tematica già molto stratificata), soluzione che invece utilizzerà nella versione per le sale. Il 7 aprile, sempre a Cervinia, annota: «anche se leggo e scrivo, non sta ancora nascendo il film. Intanto aspetto una lettera arrivata a Roma di Lombardo Radice. E niente da Sanguineti, per ora»[46]. Arriva a considerare, come angolazione, i fallimenti di Galois nella sua vita… Anzi, la vita di Galois gli sembra fatta solo di fallimenti, sia come matematico, sia come rivoluzionario. Ascoltando le canzoni di Serge Reggiani e prendendo spunto dal romanzo *L'hai avuto il tuo fucile, Joe* di

Dalton Trumbo (la storia di un soldato che, risvegliatosi dal coma, si trova senza braccia, senza gambe, senza voce, ridotto solo a un cervello che pensa, nutrito artificialmente), immagina un Galois ancora vivo dopo i suoi ventuno anni, che li racconta e osserva che cosa sia stato di lui dopo la sua morte, le nuove idee che sorgono, i tempi che cambiano. Ipotesi e idee quasi subito scartate, ma che testimoniano lo stato d'animo del regista in quella fase del lavoro di scrittura.

Subito dopo la metà di aprile, Ansano va in Francia per una proiezione di *Sierra Maestra* e lì apprende che esiste un cortometraggio di Alexandre Astruc su Galois[47], che si propone di utilizzare nel film (anche questa ipotesi sarà poi scartata). Il 23 aprile stende la seconda scaletta, in cui cerca di mettere a fuoco i punti salienti del contesto storico con cui si intreccia la vicenda del giovane matematico: tutto ruota intorno alla rivoluzione del 1830, cui Galois non riesce a prendere parte, trattenuto dal divieto di uscire imposto agli studenti della Scuola preparatoria che stava frequentando; vi è l'inizio della conquista coloniale dell'Algeria (un aggancio alla contemporaneità) e un'analisi della società nel periodo della Restaurazione: le forze del cambiamento, i fermenti proletari, il ruolo della borghesia. Sui problemi posti dall'attualizzazione egli cerca comunque di non «istituire meccanicamente analogie tra passato e presente. Bensì di evidenziare quanto ancora di qualitativamente valido esiste oggi nella problematica scientifica e politica posta dalla vicenda di Galois»[48].

Il 24 e il 25 aprile si svolge a Roma un incontro tra Ansano, Sanguineti, Lombardo Radice e Mangano che viene registrato e trascritto, e che dà nuovo impulso al lavoro. Nelle sue note, Ansano dichiara la propria adesione a un'idea di cinema «dellavolpiana» e, quanto al film, precisa il rapporto tra documento e ricostruzione: sono da considerarsi «documenti», insieme con gli scritti di Galois, la saggistica e la letteratura coeva, anche la struttura urbanistica della città di Parigi, gli ambienti reali ancora esistenti (il liceo Louis-le-Grand[49], l'École Normale Supérieure, l'ospedale Cochin, le prigioni), le stampe relative agli ambienti, ai costumi, alla fisiognomica dell'epoca, le interviste agli intellettuali francesi. Egli tuttavia non intende girare – specie i sopralluoghi a Parigi e le pre-interviste – in modo «estemporaneo»: il carattere di questo materiale «non dovrebbe essere psicologico da un lato e naturalisticamente coincidente con la realtà dall'altro, bensì stilistico»[50]. In altri termini, Ansano intende tradurre sul piano stilistico la freschezza del primo incontro con luoghi e persone, il che necessita ovviamente di un'appropriata preparazione. È una scelta coerente con il tipo di recitazione che intende chiedere agli interpreti delle parti ricostruite, i quali dovranno essere brechtianamente «in» e «su175 i rispettivi personaggi, cioè entrare e uscire dai caratteri per consentire allo spettatore di non nutrire alcuna illusione «naturalistica», ma anzi essere sempre consapevole della finzione e nello stesso tempo istituire, come lo stesso attore, una relazione critica con il personaggio. (Un metodo che conferisce ai film narrativi di Ansano una certa teatralità nelle performance interpretative, che si costituisce in un peculiare contrasto – talvolta felice, talaltra no – con una regia che spesso impagina il racconto in uno stile da reportage).

Non ho tempo comincia a prendere forma: tra fine aprile e inizio maggio Ansano mette giù una struttura generale e un primo abbozzo di trattamento, utilizzando la tecnica già sperimentata con *Sierra Maestra*, cioè interrompendo il racconto della vicenda per inserire riflessioni, appunti, fatti sul film ma anche riferiti alla sua vita privata. Il 6 maggio invia a Sanguineti le tre pagine della struttura. Tuttavia, egli avverte la fatica del lavoro di scrittura, dovuta anche a motivi contingenti, come la presenza di un ospite in casa, Octavio, uno dei compagni che lo hanno aiutato in Venezuela a entrare in contatto con i guerriglieri, presenza che provoca una certa tensione. Annota:

> Il lavoro di stesura del trattamento va avanti con molta difficoltà. Ne ho ricercato le ragioni. Una può essere quella enunciata nella premessa – la «scrittura» in contraddizione con la «visualità». Un'altra consiste sicuramente nel fatto che in me è forte la preoccupazione per la lettura che la tv dovrà farne – ecco il perché dell'esperimento di farlo leggere a Cavallaro e a Bagnasco. La terza, la affaccio qui per la prima volta, anche se è dentro di me: che ci sia in me una parziale adesione a questa impostazione. Non lo so: devo esaminarla e analizzarla con attenzione[51].

Il 25 maggio invia il trattamento sia a Sanguineti sia a Lombardo Radice, annunciando loro che quella stessa mattina è stato consegnato alla Rai: contiene una premessa che spiega l'impostazione del film e un'appendice con le pagine di Lombardo Radice su Galois

matematico, perché nel racconto questo aspetto non è ancora sufficientemente sviluppato. Inoltre, la forma data a questa stesura mantiene aperta sia la possibilità di poter realizzare effettivamente un film-biografia critica di Galois, sia una più tradizionale biografia romanzata. Una soluzione adottata, ovviamente, per non farsi rifiutare il progetto dalla Rai, anche se le persone interpellate per pareri ufficiosi avevano apprezzato le pagine lette. Ansano ebbe poi la possibilità di realizzare effettivamente una biografia critica di Galois – è da presumere che altrimenti non avrebbe fatto il film.

Mi sono soffermato a lungo sulle ricerche e sulla stesura del primo trattamento di *Non ho tempo* poiché esso pone e risolve le questioni fondamentali del film-saggio che il regista intende girare e, nello stesso tempo, evidenzia la sua tensione a sperimentare un proprio progetto di cinema. Un metodo di lavoro che si riproporrà sia per *Immagini vive* (1974), sia per *Tradimento* (1984), entrambi girati per la Rai, anche se con minori mezzi produttivi e in contesti che vanno rapidamente mutando. *Immagini vive* si basa sul racconto autobiografico *Quanto di me hanno tagliato* di Ada Guareschi (la madre del direttore della fotografia Luigi Verga), alternando parti documentarie – il filo del racconto è un'intervista alla stessa Guareschi – e parti ricostruite, mettendo in rapporto il passato di una condizione di assoluta sottomissione della donna nel microcosmo contadino di un paese della Valtellina all'inizio del Novecento e il presente in cui quella sottomissione, nella Milano industriale, in cui Ada si era trasferita per fare l'operaia, ancora non è del tutto sparita. In *Tradimento*, Antonio Salines interpreta l'attendente del capitano della marina tedesca Rudolf Jacobs, passato nelle file della Resistenza e morto nell'attacco a una caserma delle Brigate nere di Sarzana. Salines ancora una volta entra ed esce brechtianamente dal personaggio, facendosi *trait d'union* narrativo tra passato e presente, costituito dall'attraversamento dei luoghi che hanno visto protagonista Jacobs, percorsi in compagnia del figlio e di chi ha conosciuto l'ufficiale tedesco o lottato al suo fianco. Con lo stesso metodo, Ansano avrebbe voluto realizzare un film televisivo sul matematico Renato Caccioppoli, intitolato *Vita a + incognite* – uno dei tanti progetti non realizzati, risalente al 1979[52]. È un soggetto che tra l'altro invia a Giacomo Gambetti ancora nel 1987, in seguito alla richiesta del critico cinematografico di un contributo di Ansano da pubblicare sulla rivista «Lumière» da lui diretta. Nella lunga lettera inviata a Gambetti, Ansano si augura di essere riuscito a trasmettere, al critico e ai lettori, «almeno un poco dell'emozione che continua a suscitarmi dentro la storia di questo personaggio vero, alla quale continuo a pensare da dieci anni, e che ho cercato periodicamente di realizzare, senza riuscirci»[53]. Nella stessa lettera, egli osserva con amarezza come sul suo lavoro ormai sia sceso l'oblio, che «è naturalmente giustificato se ciò che ho fatto e faccio non ha valore alcuno; però, a parte la mia presunzione, c'è qualche parere contrario, a questo proposito; allora mi viene il dubbio che ci siano altre ragioni»[54].

Le altre ragioni, cui allude, e che lo tengono allora al margine del mondo cinematografico sono purtroppo corpose: vi è certamente il salto di paradigma culturale che rappresentano gli anni ottanta del Novecento in Italia, in cui vengono meno le tensioni ideologiche e politiche che avevano caratterizzato i decenni precedenti. L'industria cinematografica, inoltre, attraversa una profonda crisi, riducendo drasticamente gli spazi per forme come il documentario o il film sperimentale, mentre finisce anche la stagione di apertura della Rai ai progetti più innovativi. Oltretutto, si fa strada una nuova leva di critici cinematografici il cui bersaglio preferito è la dimensione autoriale del cinema, in nome della rivalutazione dei generi e di una malintesa idea di post-modernità. Se si considera, infine, il riconsolidarsi di gerarchie vetuste e provinciali, per cui i film degni di attenzione sono solo quelli pensati per le sale, a colori e della durata standard al massimo di un paio d'ore, gli spazi di agibilità per un regista come Ansano diventano davvero esigui, visto che per lui questi standard «non sono più – o non lo sono mai state – scelte espressive, ma vere e proprie dittature alle quali ci si è ormai talmente abituati tutti, autori, critici, spettatori, da non pensarci più, e considerarle eterne, necessarie e giuste»[55]. Non a caso, anche per il progetto su Caccioppoli pensa alla televisione e alla possibilità di un'estensione della durata del film su quattro puntate, ipotizzando di poter

> utilizzare il mezzo televisivo come strumento estremamente duttile e insieme «globale», in cui potessero coesistere e fondersi insieme ricostruzione narrativa, fiction, documentarismo, materiali d'archivio, interviste: in un'amalgama di materiali che a me appariva e continua ad apparire come una delle più feconde per una ricerca e una proposta di rapporto dialettico

tra prodotto e spettatori»[56].

Per tutte queste ragioni, anche dopo la ripresa in anni più recenti della forma documentaria e della sperimentazione audiovisiva (grazie alle tecnologie digitali), il cinema di Ansano è rimasto sepolto dall'oblio, soprattutto per le nuove generazioni, o al massimo rubricato in una dimensione militante, collegata a un'epoca storica, e quindi datato. Mi sembra, tuttavia, che ancora oggi si continui a non cogliere una componente essenziale e costantemente presente nel suo lavoro, che è l'interesse di Ansano per una riflessione critica sul cinema attraverso il cinema stesso: ne sono testimonianza, come si è cercato di mostrare, sia la forma del film-saggio; sia la tematizzazione esplicita del potenziale, straordinario valore conoscitivo del cinema, ad esempio in *Versilia: gente del marmo e del mare, studio di (per) un'inchiesta televisiva* (programma sperimentale in due puntate, inedito, 1980), *Come parla il cinema italiano* (inchiesta ricchissima di materiali filmici sulla lingua italiana e i dialetti parlati nel nostro cinema, sei puntate, 1981), *La follia di Zavattini* (1982), un documentario che è molto di più che un backstage de *La veritàaaa* (1982), il primo e unico film diretto da Cesare Zavattini; sia infine i corto-circuiti tra la realtà e il cinema-mito in *Remake* (1987), ambientato al Festival di Locarno, in cui il calore di un possibile incontro sentimentale è dissipato nel labirinto di cinefile immaginazioni.

In fondo, Ansano è forse il più zavattiniano dei registi italiani, avendo messo in discussione radicalmente e originalmente le forme filmiche consolidate, prendendo a bussola la ricerca di un cinema e una televisione liberi e utili, con l'aspirazione di mettere a disposizione di uno spettatore sollecitato a non essere passivo «un potente mezzo di conoscenza, di democrazia, di comunicazione tra la gente»[57]. Non si può separare la sua tensione politica da questa originale ricerca sulla forma dei film – condotta anche attraverso saggi, esperienze didattiche e operazioni culturali – che ne fa uno dei registi italiani che meriterebbero non l'oblio o la piccola casella che gli è stata riservata, ma un'attenta riconsiderazione critica e culturale.

[1] Ansano ha contribuito a fondare l'Aamod nel 1979, scrivendone lo Statuto, ricoprendo poi la carica di presidente dal 1992 al 2004.

[2] Dichiarazione dell'autore, raccolta da G. Ganino e pubblicata in Id., *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Tecomproject, Ferrara 2001, p. 35.

[3] C. Di Carlo, *Il cortometraggio italiano antifascista*, in «Centrofilm», agosto-settembre 1961, 24-26, 1961.

[4] Costituito dalla Democrazia cristiana con l'appoggio del Movimento sociale italiano, rimane in carica dal 25 marzo al 26 luglio 1960. Esso suscita una fortissima mobilitazione antifascista, che comincia a Genova il 30 giugno, contro l'intenzione di svolgere nella città medaglia d'oro della Resistenza il sesto congresso del Msi, e culmina a Reggio Emilia il 7 luglio, dove la polizia spara sulla folla e uccide 7 persone. In questo periodo, le politiche cinematografiche sono di nuovo affidate al ministro Umberto Tupini (come nel precedete governo Segni), il cui atteggiamento censorio, oltre che esercitarsi su film che coglievano i cambiamenti della società italiana, come *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, continua a colpire il tema resistenziale. Ne paga le conseguenze, ad esempio, il documentario di Nelo Risi *I fratelli Rosselli* (1959, vincitore del Nastro d'argento nel 1960), che non riceve il nulla osta alla circolazione per più di un anno a causa di una frase polemica nei confronti della Spagna franchista e successivamente non viene ammesso alla programmazione obbligatoria.

[5] Ecco i più significativi: *Il generale della Rovere* (1959) ed *Era notte a Roma* (1960) di Roberto Rossellini; *Il gobbo* (1960) e *L'oro di Roma* (1961) di Carlo Lizzani; *Il carro armato dell'8 settembre* (1960) di Gianni Puccini; *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini; *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini; *Un giorno da leoni* (1961) e *Le 4 giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy; *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo; *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi; *Il terrorista* (1963) di Gianfranco De Bosio.

[6] Aamod, Fondo Reiac, «Sierra Maestra», b. I, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, fasc. 3, Ansano Giannarelli, foglio dattiloscritto, risalente presumibilmente al 1968. Segnatura: A/REIAC.PA.I/1SM/UA1 (4 novembre 1967-agosto 1968).

[7] *Four Families* (*Quatre enfants du monde*) fu girato nel 1959 ed è il primo di una serie intitolata *Comparaisons*, che doveva mettere a confronto stili di vita, aspetti religiosi, culturali e sociali tra il Canada e altri paesi. In *Four Families*, due antropologi del calibro di Margaret Mead e Marcel Rioux commentano le modalità con cui i bambini vengono allevati in tipiche famiglie rurali del Canada, dell'India, della Francia e del Giappone. L'Italia, dunque, non è presente, e infatti Ansano Giannarelli non è accreditato nella scheda del film sul data-base del National Film Board, che ne attribuisce la regia a Fali Bilimoria, William Novik, John Buss, Richard Gilbert (cfr. *http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=10775*). L'unico della serie girato in Italia è *Courtship* (*Le Temps des amours*, 1961) di Allan Wargon. L'ipotesi più probabile è che l'episodio girato da Ansano non sia stato utilizzato.

[8] Cfr. A. Giannarelli - S. Savorelli, *Il film documentario. Forme tecniche e processo produttivo*, Dino Audino, Roma 2007.

[9] Cfr. M. Argentieri - A. Giannarelli, *Resistenza, una nazione che risorge*, Città del Sole, Reggio Calabria 2012, in particolare il contributo di **Argentieri, *Ricordo di Ansano* cit.,** pp. 49-58. **(dove è stato già citato il volume?)**

[10] Fino al 1965, i cortometraggi, per lo più documentari, hanno ricevuto dallo Stato il 3% dell'incasso lordo del film di finzione cui erano abbinati nelle sale.

[11] Testimonianza raccolta da Ganino tra gennaio e giugno del 1997, in Id., *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli* cit., p. 58. Il film su Girolimoni fu poi realizzato da Damiano Damiani nel 1972 (*Girolimoni, il mostro di Roma*).

[12] Cfr. più avanti in questo volume la testimonianza di **Marina Piperno, pp. ??.**

[13] *Ibid.*

[14] Cfr. più avanti in questo volume **M. Argentieri, *Cesare e Ansano*, pp.**

[15] Dal 1963 al 1982 è stato il velivolo della pattuglia acrobatica nazionale Frecce Tricolori. Ricorda Ansano: «È il primo lavoro "importante" della Reiac. È il primo film di notevole ricchezza produttiva che riesco a fare ma che mi comporta problemi personali. […] Giriamo con una macchina a mano che non esalti la perfezione dell'oggetto ma che invece

esalti la dinamica della produzione, il movimento, perfino il disordine che c'è nel processo produttivo. È un film per cui soffro molto, anche se non concedo molto alle richieste della Fiat»: testimonianza raccolta da Ganino tra gennaio e giugno del 1997, in Id., *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli* cit., p. 87.

[16] Cfr. Giannarelli - Savorelli, *Il film documentario. Forme tecniche e processo produttivo* cit.

[17] Cfr. più avanti in questo volume **S. Savorelli, *La paziente arte di sperimentare. I film sul lavoro di Ansano Giannarelli*, p.**

[18] Questa dichiarazione era necessaria per concorrere ai premi di qualità. I soggetti non sempre corrispondono esattamente ai film poi realizzati.

[19] Presumibilmente A. Giannarelli, Aamod, Fondo Reiac, «Africa», b. 2, foglio dattiloscritto, in corso di riordino.

[20] Cfr. T. Masoni - P. Vecchi, *Cinenotizie in poesia e in prosa. Zavattini e la nonfiction*, Lindau, Torino 2000.

[21] **Presumibilmente A. Giannarelli, Aamod, Fondo Reiac, "Africa", Busta 2, foglio dattiloscritto, in corso di riordino. (è la stessa della nota 19)**

Su una nuova idea di spettatore, chiamato a partecipare in vario modo al film, si veda in questo volume Ganino, *Audiovisivo e logiche di partecipazione* cit., **pp. ???**

[22] Debray fu arrestato in Bolivia il 20 aprile 1967, insieme al pittore argentino Ciro Bustos e al fotografo cileno George Roth: tutti furono sospettati di aver tradito Guevara, che fu catturato l'8 ottobre dello stesso anno e ucciso il giorno seguente. Nel corso del tempo, questa accusa è ricaduta ora sull'uno, ora sull'altro. Nel 2001, il documentario *Sacrificio. Chi ha tradito Che Guevara?* di Erik Gandini e Tarik Saleh, arriva a ipotizzare di nuovo che il «traditore» fosse l'intellettuale francese. Condannati a trent'anni di detenzione, Debray e Bustos furono poi liberati nel 1970, in seguito a una campagna internazionale di denuncia. I sospetti di tradimento era già circolati quando Ansano scrive il trattamento del film.

[23] **Aamod, Fondo Reiac, «Sierra Maestra», b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, fasc. 3, Ansano Giannarelli, foglio dattiloscritto, risalente presumibilmente al 1968. Segnatura: A/REIAC.PA.I/1SM/UA1 (4 novembre 1967-agosto 1968). (questa nota è già stata utilizzata con il medesimo testo)**

[24] Il personaggio di Franco doveva essere interpretato da Gian Maria Volonté, il quale aveva anche firmato un contratto con la produzione, ritirandosi tuttavia dall'impegno all'ultimo momento, senza dare sostanzialmente spiegazioni.

[25] Nel febbraio del 1968 Ansano fa un primo viaggio in Venezuela (da cui nasce il documentario *Petrolio e Chagas*) e al ritorno intensifica gli incontri con Birri e Bortoli. Il 4 maggio del 1968 invia loro «diciotto pagine: diciassette di considerazioni «politiche» generali, una sul film»; sono considerazioni, come annota lo stesso Ansano, più volte riscritte, in parte confuse e ripetitive, ma traducono un magma di pensieri e interrogativi formatisi negli anni. «Il fatto è che la risoluzione del film potrà avvenire soltanto se discuteremo su quelle diciassette pagine: perché è lì dentro che c'è il retroterra politico e culturale del film»; **A. Giannarelli, Aamod, Fondo Reiac, *Sierra Maestra*, faldone ..., foglio dattiloscritto. (cit.)**

[26] **Aamod, Fondo Reiac, «Sierra Maestra», b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, fasc. 3, Ansano Giannarelli, foglio dattiloscritto, risalente presumibilmente al 1968. Segnatura: A/REIAC.PA.I/1SM/UA1 (4 novembre 1967-agosto 1968). (già citato)**

[27] Cfr. F. Solanas - O. Getino, *Verso il Terzo Cinema*, Samonà e Savelli, collana «La nuova sinistra», Roma 1970.

[28] In realtà, già Bazin aveva notato a proposito di *Lettre de Sibérie* (1958) di Chris Marker che il regista aveva dato preminenza alla parola, utilizzando un montaggio «orizzontale», in cui «una data immagine non si riferisce a quella che l'ha appena preceduta o a

quella che la segue, ma si riferisce lateralmente, per così dire, a quanto viene detto»; A. Bazin, recensione apparsa su «France-Observateur» nel 1958.

[29] Cfr. L. Rascaroli, *Il film saggio come sublime paradosso teorico*, *Dall'inizio, alla fine: Teorie del cinema in prospettiva. Atti del XVI Convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 24-26 marzo 2009)*, a cura di F. Casetti, J. Gaines, V. Re, Forum editrice, Udine 2010, p. 265-304. Si veda anche L. Rascaroli, *The Personal Camera: The Essay Film and the Subjective Cinema*, Wallflower Press, London 2009.

[30] Aamod, Fondo Reiac, «Non ho tempo», b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, **sfasc. // fasc.** 3, A. Giannarelli, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 9 e a penna con il numero 34, datato 29 marzo 1970.

[31] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 44, datato 6 aprile 1970.

[32] Insieme a *Non ho tempo*, il regista aveva presentato anche altri tre progetti, uno dedicato a Darwin, uno all'anarchico Gaetano Bresci, uno intitolato *L'inferno nella testa*, tutti scartati.

[33] Giornalista e critico cinematografico, produttore, sceneggiatore. In quest'ultima veste ha preso parte a moltissimi film sia per la tv che per il cinema. Negli anni sessanta e settanta ha ricoperto il ruolo di produttore esecutivo per la Rai, in produzioni come *L'Eneide* di Franco Rossi.

[34] Gli accordi prevedono la consegna del trattamento il 30 aprile (data poi spostata al 15 maggio e sforata di nove giorni) e della sceneggiatura il 30 giugno 1970.

[35] Aamod, Fondo Reiac, «Non ho tempo», b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, sfasc. 3, A. Giannarelli, foglio dattiloscritto datato 16 marzo 1970. **(già citato)**

[36] Le carte contengono il soggetto del film, le ricerche e gli appunti preparatori per la sua scrittura, le trascrizioni degli incontri con i collaboratori, le loro note e proposte per la scrittura, le varie stesure di scalette, del trattamento e della sceneggiatura, il piano di lavorazione, i preventivi, gli ordini del giorno, i diari di lavorazione, i quaderni di edizione ecc.

[37] Cfr. L. Infeld, *Tredici ore per l'immortalità: la vita del matematico Galois*, Feltrinelli, Milano 1957 (*Whom the Gods Love: The Story of Evariste Galois*, 1948). Infeld è stato allievo di Albert Einstein.

[38] Le parole «scienza» e «politica» sono scritte in maiuscolo, a capo, centrate nella riga; Aamod, Fondo Reiac, «Non ho tempo», b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, sfasc. 3, A. Giannarelli, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 6. Cfr. più avanti, in questo volume, *Note per il trattamento di «*Non ho tempo», **pp. ??**

[39] Per chiarirsi la funzione della scienza nella società, del ruolo della matematica e dei matematici, Ansano, oltre a consultare diverse storie della matematica e dei suoi protagonisti, va a rileggersi Gramsci, Marx-Engels (*Il Capitale*, *Anti-Duhring*, *Dialettica della natura*), le voci «Logica» e «Logica matematica» dell'enciclopedia Treccani.

[40] Aamod, Fondo Reiac, «Non ho tempo», b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, sfasc. 3, A. Giannarelli, lettera a Lombardo Radice, recante la data del 18 marzo 1970, foglio contrassegnato dall'autore con il n. 14. Cfr. più avanti in questo volume *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**

[41] *Ibid.*, lettera a Sanguineti, recante la data del 18 marzo 1970, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 13. Il suggerimento di Sanguineti è di riprendere e utilizzare il momento in cui si prepara l'intervista, quando cioè ci si mette d'accordo sulle domande, si decide dove farla ecc. Cfr. più avanti in questo volume *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**

[42] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 19, presumibilmente datato 23 marzo 1970. Cfr. più avanti in questo volume *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**

[43] *Ibid.*, fogli dattiloscritti contrassegnati dall'autore con i nn. 29 e 30, presumibilmen-

te datato 29 marzo 1970. Cfr. più avanti in questo volume *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**

[44] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 31, presumibilmente datato 29 marzo 1970. Cfr. più avanti in questo volume *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**

[45] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 34, presumibilmente datato 29 marzo 1970. Cfr. più avanti, in questo volume, *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**. Si tratta di una citazione di una lettera manoscritta di Lucio Lombardo Radice, non datata. I corsivi derivano dalle parole sottolineate dall'autore. Il riferimento a Nanterre è all'occupazione di un piano dell'edificio amministrativo dell'omonima Università da parte del Movimento del 22 marzo, con cui si fa iniziare il movimento studentesco che deflagra poi con il Maggio francese.

[46] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 50, datato 7 aprile 1970. Cfr. più avanti in questo volume *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??**

[47] Cfr. *Evariste Galois* (1965, b/n, 10') di A. Astruc; nel 1994, Astruc ha scritto anche una biografia di Galois pubblicata da Flammarion.

[48] Aamod, Fondo Reiac, *Non ho tempo*, b. 1, Materiali fasi ideativa e progettazione creativa, sfasc. 3, A. Giannarelli, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 113 a penna e 26 dattiloscritto, datato presumibilmente 23 aprile 1970. Cfr. più avanti, in questo volume, *Note per il trattamento di Non ho tempo*, **pp. ??**

[49] È uno dei licei più prestigiosi di Francia, presso il quale aveva studiato Galois e che aveva avuto tra i suoi allievi Maximilien Robespierre, Camille Desmoulins, Victor Hugo. Circa cinquanta anni dopo Galois, vi studierà anche George Méliès.

[50] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 145 a penna e 26 dattiloscritto, datato presumibilmente 28 aprile 1970. Cfr. più avanti, in questo volume, *Note per il trattamento di Non ho tempo*, **pp. ??**

[51] *Ibid.*, foglio dattiloscritto contrassegnato dall'autore con il n. 189 a penna, datato 13 maggio 1970. Cfr. più avanti, in questo volume, *Note per il trattamento di «Non ho tempo»*, **pp. ??.** Il Bagnasco citato è presumibilmente Arnaldo, che divenne programmista della Rai nel 1968 e scrisse diversi sceneggiati andati in onda negli anni settanta, come *L'Eneide* (1971), *I Nicotera* (1972), *Ligabue* (soggetto di Bagnasco, sceneggiatura di Cesare Zavattini, 1977).

[52] Come è noto, nel 1992 un film su Caccioppoli è stato realizzato da Mario Martone, al suo esordio cinematografico, con il titolo *Morte di un matematico napoletano*.

[53] A. Giannarelli, lettera a Giacomo Gambetti, **Aamod, Fondo Reiac, faldone...**, foglio dattiloscritto, datato 5-9 ottobre 1987.

[54] *Ibid*.

[55] *Ibid.*.

[56] *Ibid.*

[57] Affermazione di Ansano in *Versilia, gente del marmo e del mare*, dove il regista appare davanti alla macchina da presa per condurre una riflessione su che cosa significhi realizzare un'inchiesta filmica. Questa tensione democratica, creativa e metalinguistica, non si affievolisce nei lavori realizzati negli anni più vicini a noi, in cui si intensifica il suo impegno nell'insegnamento, nella riflessione saggistica e nella conduzione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Sono i film meno noti e meno indagati di Ansano, su cui ci proponiamo di tornare.

Ansano Giannarelli

Del cinema

La regia «documentaristica» di Ansano Giannarelli

di Gianni Rondolino

Ansano Giannarelli, è noto, ha esordito come regista con il breve film di dodici minuti intitolato *16 ottobre 1943*, realizzato nel 1960. Ebbe un premio di qualità, fu presentato tanto a Mannheim quanto a Porretta Terme e fu candidato all'Oscar per il cortometraggio. Insomma, esordì con una piccola opera che dimostrò, da un lato, il suo interesse per un tema particolarmente e storicamente grave, dall'altro il suo modo di girare con attenzione e con uno stile chiaro e rigoroso. Il titolo si riferisce al giorno in cui i nazisti, dopo aver chiesto agli ebrei abitanti a Roma di versare cinquanta chili d'oro – ed essi lo fecero convinti di essere in questo modo liberi dalla deportazione –, li presero e li deportarono tutti: quegli ebrei erano ben 1024. Giannarelli, insieme a Mino Argentieri, co-sceneggiatore, e al direttore della fotografia Marcello Gatti, riuscì a realizzare un documentario che seppe ricostruire con grande efficacia il tema affrontato, dimostrando come lui sapesse cogliere appieno la realtà storica e mostrarla sullo schermo con grande serietà. Di questo breve film, Carlo Di Carlo, nel volumetto *Il cortometraggio italiano antifascista,* che faceva parte dei quaderni mensili da me diretti intitolati «Centrofilm»[1], scrisse:

> Ansano Giannarelli, con *16 ottobre 1943*, che narra con rara efficacia questo tremendo episodio, ci ha dato […] uno dei cortometraggi più significativi. Tutto è svolto, in questo documentario, con una precisione meticolosa e perfetta; il racconto è essenziale e studiato in ogni suo dettaglio. La paura, il terrore, l'angoscia di quelle giornate rivive, in *16 ottobre 1943*, con una carica drammatica bruciante.

Ho voluto citare quello che scrisse Di Carlo non soltanto perché mi trova sostanzialmente d'accordo con il suo giudizio, ma anche perché è una delle prime critiche dedicate al modo di dirigere un film da parte di Giannarelli, il quale era stato precedentemente assi-

stente di un paio di film diretti da Mario Monicelli e successivamente aiuto-regista di Francesco Degli Espinosa e anche regista di un mediometraggio sportivo. Un modo che costituirà, a mio avviso, il filo conduttore di quella che possiamo chiamare la «regia documentaristica» di un autore che si è interessato ovviamente non solo al cinema ma a molte altre cose, soprattutto politiche e sociali. Da questo punto di vista, potrebbe essere importante vedere o rivedere i moltissimi documentari che egli realizzò in seguito, fino al 1968-69, quando diresse il lungometraggio *Sierra Maestra*, un film molto importante su cui ovviamente tornerò. Un'opera che non interruppe affatto il suo interesse per i cortometraggi più o meno documentaristici, che continuò a realizzare negli anni seguenti sino al 2000 e oltre. Ciò per dire che, al di là delle possibilità o meno di dirigere lungometraggi e quindi della sua necessità, se voleva continuare a lavorare al cinema, di realizzare anche e soltanto cortometraggi, non v'è dubbio che Ansano Giannarelli sia stato un grande regista, al di là dei limiti oggettivi di alcune sue opere. Ma essere un «grande» regista significa prima di tutto amare il cinema e seguirne attentamente gli sviluppi tecnici ed estetici.

Io conobbi Ansano nel 1981, quando ci incontrammo a Torino per creare, sulla base di quanto voleva l'assessore alla Gioventù Fiorenzo Alfieri, un festival dedicato ai giovani. E questo nostro incontro non soltanto ovviamente costituì il filo conduttore della nascita e dello sviluppo di quello che allora si chiamò Festival internazionale cinema giovani, e ora si chiama Torino film festival, ma anche un'amicizia che continuò negli anni successivi, sebbene purtroppo, a causa di una sua grave malattia, non poté più dirigere il festival con me. Poiché l'organizzazione di quel festival e **l'impostazione della sua realizzazione // e la sua pianificazione** furono al centro di quel rapporto amichevole e del nostro lavoro in comune, vorrei ricordare quanto egli fece e come realizzò un progetto di festival che restò come punto di partenza per quello che poi insieme avremmo portato a termine e presentato all'assessore Alfieri. Un progetto, il suo, lungo 53 pagine! Che scese a 20 quando lo rifacemmo insieme.

Può essere utile, per meglio comprendere il suo amore per il cinema e anche la sua impostazione registica, leggere qualche brano di quel progetto, che venne accolto molto positivamente dall'assessore

e più in generale dal Comune di Torino, tanto che nel 1982 potemmo realizzare la prima edizione di un festival che, di anno in anno, è diventato molto importante, anche se oggi è un po' diverso da quello che avrebbe dovuto essere e rimanere. Diverso nel senso che il rapporto tra il cinema e i giovani ne era alla base, e fu quel rapporto a farne un festival internazionalmente originale e molto ben seguito anche all'estero. L'introduzione del progetto che presentammo nel febbraio 1982 cominciava così:

> Oggi il cinema è un fenomeno che riguarda soprattutto i giovani: e l'industria culturale ne è perfettamente cosciente. Da un lato si producono film che affrontano, direttamente o indirettamente, la condizione giovanile, ovvero seguono o determinano gusti, orientamenti, tendenze dei giovani, secondo bisogni e mode; dall'altro, il pubblico cinematografico è composto in prevalenza da giovani sotto i trent'anni. Naturalmente, questi due aspetti della situazione sono interdipendenti: e ciò conferma la validità dell'assunto: che il cinema, cioè, è oggi un fenomeno essenzialmente «giovanile». Ma c'è di più. Le nuove tecnologie audiovisive – dal Super 8 al videotape – hanno favorito, grazie anche ai costi produttivi che possono essere relativamente contenuti, una vera e propria esplosione di nuovi registi, i cui film riflettono, e non possono non riflettere, le loro condizioni di vita, la loro mentalità, le loro inclinazioni, la loro ideologia ecc. Una manifestazione che raccolga queste esperienze, le metta a confronto fra di loro, creando una dialettica interna al fenomeno cinematografico contemporaneo tra «pratiche alte» e «pratiche basse» – film di produttori e film di dilettanti, film spettacolari e film sperimentali – può certamente costituire un'occasione di estremo interesse per lo studio dei giovani come soggetti e oggetti della moderna industria culturale. E si presenta come una novità, non esistendo attualmente un festival cinematografico, né in Italia né all'estero, che abbia questa caratteristica. La scelta del tema riflette quindi una necessità culturale, nel senso più ampio del termine. Non si tratta infatti di seguire una moda (oggi si parla molto dei «giovani»). Si tratta viceversa di far luce, criticamente, su una realtà umana e sociale che determina in larga misura il nostro presente e condiziona il nostro futuro. Si tratta di promuovere una maggiore conoscenza di una serie di problemi legati al cinema, alla sua produzione e al suo consumo, e di conseguenza al pubblico, al tempo libero, alle modificazioni del costume.

Mi sono permesso di riportare integralmente la prima pagina del progetto di quel festival perché mi pare che, da un certo punto di vista, anche il cinema realizzato da Ansano si richiami in parte a quei problemi e a quelle situazioni che coinvolgono non solo i giovani. Si tratta, in altre parole, di legare quello che lui aveva pensato a propo-

sito di un festival dedicato ai giovani, sia come spettatori sia soprattutto come autori, a quello che ha realizzato come regista: un rapporto abbastanza intenso che sarebbe bello poter analizzare più a fondo studiando attentamente i suoi lungometraggi e i suoi cortometraggi. Ma qui mi limito a ricordare tanto la nostra amicizia che nasce dall'invenzione di quel festival, quanto il giudizio che ho dato e continuerei a dare sulle sue opere cinematografiche.

Prima di conoscerlo personalmente avevo ovviamente visto, oltre al suo primo cortometraggio che ho citato, i suoi due lungometraggi che ebbi occasione di recensire in un libro che curai per l'editore Giulio Bolaffi. Mi riferisco al *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. 1966-1975: tutti i film degli ultimi 10 anni*, pubblicato nel 1975. Si tratta, come si sa, di *Sierra Maestra*, uscito nel 1969, e di *Non ho tempo*, del 1973: due opere molto interessanti e probabilmente le due migliori da lui realizzate. Io le vidi allora e le trovai non soltanto interessanti per i soggetti su cui erano costruite, ma anche per come quei soggetti erano stati rappresentati. Perché il modo di girare e di montare le immagini, lo stile formale ed estetico con cui venivano riprese, il rapporto interpersonale fra quello che era il tema da affrontare e ciò che alla fine avrebbe dovuto apparire sullo schermo, furono elementi fondamentali e a mio avviso certamente positivi per dire che quei due film sono due opere notevoli.

Mi permetto di riportare in parte quello che scrissi allora a proposito di *Sierra Maestra*:

> Il film è costruito su diversi piani, alternando la finzione alla realtà, la storia privata dei personaggi a quella collettiva del movimento rivoluzionario per la liberazione del Terzo Mondo, le considerazioni ideologiche e politiche alla documentazione storica. In questo quadro composito, la vicenda d'un intellettuale italiano, arrestato in America del Sud perché sospetto di avere rapporti con i guerriglieri, il quale rivive la sua esperienza passata, ricorda gli amici lontani, e intanto si lega di amicizia con un altro prigioniero, un guerrigliero, non è altro che una pallida traccia narrativa attorno alla quale Giannarelli dipana un discorso politico articolato a diversi livelli di documentazione e di interpretazione. Infatti le parole o i ricordi del protagonista sono continuamente intervallati da materiale cinematografico girato clandestinamente fra i guerriglieri, oppure ricostruito non in un'America più o meno «credibile», ma in una Sardegna riconoscibilissima, a sottolineare l'analogia della situazione socio-economica, e la necessità quindi di intervenire attivamente per modificare dalla radice le strutture di una società repressiva, che non può che far nascere la rivolta, il banditismo, la guerriglia.

Se è accettabile quello che avevo scritto allora, se si può dire che è vera la somiglianza fra una certa America del Sud e la Sardegna – o meglio che era per molti aspetti vera in quegli anni, cioè circa cinquant'anni fa – e infine se la storia dell'intellettuale italiano può essere legata alla storia stessa di Ansano nel senso del suo modo di pensare e di agire, non c'è dubbio che *Sierra Maestra* è un'opera piena di idee e di scelte politiche che hanno un evidente rapporto con la situazione dell'Italia di quegli anni. Non dimentichiamo appunto che si era nel 1968-69, cioè negli anni famosi della «rivolta» giovanile e più in generale anche operaia e sindacale: una «rivolta» che il film di Ansano richiama attraverso una storia ovviamente diversa, ma a ben guardare legata a una situazione più generale e quindi anche, come si è detto, italiana.

Per quanto riguarda il modo tecnico e formale con cui è stato realizzato il film, quello che avevo scritto allora può essere, almeno dal mio punto di vista, accettato. Dopo aver sintetizzato il soggetto, aggiungevo:

> In questa complessità semantica e strutturale, il film a volte pare svolgersi in direzioni non immediatamente decifrabili o coinvolgere fin troppi elementi di documentazione e di critica, le parti ricostruite o quelle documentaristiche non sempre si amalgamano in quella continuità espressiva che faciliterebbe la corretta comprensione del discorso di fondo. D'altro lato è proprio questa frattura degli schemi abituali della «finzione» cinematografica, questo mescolare continuamente i diversi piani della rappresentazione, a consentire un atteggiamento cosciente e critico nello spettatore nei confronti sia della realtà che gli viene mostrata sia della visione politica che la sottende. In questo senso, *Sierra Maestra* è uno dei pochi film spettacolari veramente «politici» realizzati in Italia.

Che Ansano si sia occupato anche cinematograficamente di questioni politiche è indubbio, ma è altrettanto indubbio che il suo amore per il cinema lo abbia portato ad affrontare altri problemi e a realizzare storie e vicende di diversa natura, tanto nei documentari e nei cortometraggi quanto nei lungometraggi. Ciò per dire che, di film in film, dagli anni sessanta agli anni duemila, il suo lavoro è stato di grande varietà.

Trascurando, come ho già detto, tanto i documentari quanto i cortometraggi, è opportuno e interessante soffermarsi sull'altro suo lungometraggio di notevole valore, realizzato nel 1973. Si tratta, ap-

punto, di *Non ho tempo*, il film che racconta la breve vita del matematico francese Évariste Galois, morto nel 1832 a soli 21 anni (non ancora compiuti). Un'opera che può essere considerata a metà strada tra il film didattico e la ricostruzione storica, la biografia romanzata e il film politico: esso infatti ripercorre la breve vita di Galois fra ricerca scientifica e lotta politica, amore e morte, dandone un ritratto sfaccettato, problematico, ricco di umanità e al tempo stesso di chiaro valore simbolico. In altre parole, un film che non può non essere considerato un'opera indubbiamente importante.

Quando lo vidi allora ne approfittai per recensirlo nel *Catalogo* di cui ho parlato. E scrissi, fra l'altro:

> Giannarelli, con la delicatezza che gli è propria e con quell'intento rigorosamente didascalico che già era avvertibile nelle opere precedenti, non si ferma a narrare i fatti o ad ambientare scrupolosamente la vicenda, ma suggerisce un'interpretazione politica attuale, senza tuttavia travalicare i limiti della correttezza documentaria. […] In altre parole il suo film possiede, da un lato, i caratteri peculiari di un'opera di documentazione storica, trattata in termini d'uno spettacolo discreto, non debordante sul terreno della facile «spettacolarità»; dall'altro le qualità di un discorso ideologico preciso, che tenta di estrarre dai fatti della storia la lezione migliore per un comportamento critico della vita quotidiana. […] Solo in quest'ambito esso può essere letto e gustato, perché altrimenti può sembrare che manchi di quell'impeto formale, di quella carica drammatica, che normalmente si richiedono ai film «storici», alle biografie romanzate, alle opere «impegnate». Ed è invece la discrezione la miglior qualità per non lasciarsi travolgere dai fatti stessi e dalle loro motivazioni, per privilegiare la razionalità sull'emozione. Il film di Giannarelli è appunto discreto, e come tale non soltanto ci fornisce una serie di dati per lo più poco noti o inediti, ma anche ci dà i mezzi per interpretarli correttamente.

In conclusione, non c'è dubbio che il suo modo di realizzare questo film, il suo stile corretto e lineare, il suo interesse per un determinato fatto – in questo caso una particolare biografia – che può mostrarsi di grande valore e presentarsi al pubblico in modo tale da essere coinvolto, sono tutti fattori di grande importanza per cogliere appieno quello che possiamo chiamare «il cinema di Ansano Giannarelli».

Il suo cinema è infatti – come si sa ma anche come sarebbe interessante nuovamente analizzare e attentamente ristudiare – ricco di varie tendenze e di buoni risultati; anche se, ovviamente, non sempre è così e a volte può apparire meno coinvolgente e più generico.

Nel senso che, al di là della correttezza formale con cui i vari prodotti cinematografici sono da lui realizzati, certe volte ci sono elementi narrativi, ovvero temi e soggetti, che possono apparire meno coinvolgenti o meno accattivanti di quanto potrebbero essere se fossero realizzati in maniera differente. In particolare si allude al suo ultimo lungometraggio spettacolare, *Remake*, realizzato nel 1987, su cui torneremo.

Può essere invece interessante ricordare alcuni lungometraggi realizzati per la televisione o veri e propri «film di montaggio», che a ben guardare sono opere di indubbio interesse per il loro contenuto e per il modo in cui l'argomento è stato affrontato. Mi riferisco ad esempio a *Immagini vive* del 1974, che racconta la vita di Ada Guareschi, interpretata da lei stessa; a *Resistenza: una nazione che risorge* del 1976, in cui, utilizzando documenti cinematografici di varia provenienza, si ricostruisce la storia della Resistenza italiana dal 1943 al 1945; a *Memoria presente* del 1983, un film-inchiesta sugli ebrei romani e sulla città di Roma sotto l'occupazione tedesco-nazista; a *Tradimento* del 1985 e *Nel regno del sud* del 1986, due film «teatro-inchiesta»; per tacere di altri.

Infine, tornando a *Remake*, in cui io e Morando Morandini interpretiamo una piccola parte di critici cinematografici (io sono addirittura un «critico di destra»), può essere interessante ricordare che si tratta di un film sul cinema. Al Festival di Locarno i due protagonisti Alberto, critico cinematografico, e Silvia, giornalista, si incontrano dopo molti anni e passano insieme quella settimana. In più, ci sono non pochi personaggi molto noti, da Marina Vlady a Sandra Milo, da Jeanne Moreau a Ida Di Benedetto, da Riccardo Cucciolla a Vittorio Cottafavi, a dimostrazione che Ansano aveva voglia di riprodurre in qualche modo "il cinema" o meglio un «festival cinematografico» come punto d'incontro e di scontro fra personaggi anch'essi, in diversa misura, «cinematografici». A dire il vero – e non è soltanto la mia opinione – questo film è tra i meno belli e meno interessanti fra quelli diretti da Giannarelli, come se questa volta il suo interesse per l'argomento affrontato fosse molto meno intenso e soprattutto ben poco valido rispetto al modo di trattarlo sullo schermo. Tanto che lo stesso Morandini ebbe a dire: «Giocato sulle interferenze tra realtà e immaginazione (la vita come un film, il

cinema come la vita), è un dolceamaro e un po' perverso psicodramma soltanto parzialmente riuscito (personaggi un po' schematici, rigidità ideologiche di sceneggiatura)».

Mi sono permesso di criticare un suo film forse soprattutto per sottolineare al contrario il valore delle opere da lui realizzate, nel senso che fin dall'inizio della sua vita, dopo essersi laureato in giurisprudenza, è stato indubbiamente il suo amore per il cinema a renderlo un regista notevole e anche uno studioso di cinema e un suo diffusore, teorico e pratico. Così, in conclusione, posso dire che, al di là dell'amicizia fra noi due che nacque, come ho detto, nel 1981, in occasione della fondazione del Festival torinese, ciò che continua a tenermi legato a lui sono alcuni suoi film, in particolare quelli che ho citato: film che andrebbero in qualche modo ripresentati a un pubblico giovanile che, io penso, apprezzerebbe.

[1] Cfr. «Centrofilm», agosto-ottobre 1961, 24-26.

Cesare e Ansano

di Mino Argentieri

Il primo incontro ravvicinato tra Ansano Giannarelli e Cesare Zavattini è avvenuto nel 1963, in occasione del *Cinegiornale della Pace n. 1*. L'idea aveva solide radici. Il tema della pace era sempre stato al centro delle riflessioni zavattiniane e aveva preso corpo man mano che i pericoli di una nuova guerra, ancor più catastrofica dell'ultima, si accentuavano sull'orizzonte internazionale. Educare alla pace, preservarla come un bene assoluto, denunciarne i nemici, cercarne le premesse nelle predisposizioni dei singoli e delle collettività: questi argomenti erano stati dibattuti in scritti vari, avevano attraversato le sceneggiature di Za, culminando in un film dello jugoslavo Veljko Bulajić (*Rat, La guerra*, 1960), a cui aveva collaborato anche Virgilio Tosi. Il modello del cinegiornale era stato ispirato dalla necessità di un intervento tempestivo, a ridosso del vissuto, per disvelarlo e ragionarvi su, avendo in mente una rete di corrispondenti sparsi nelle pieghe più riposte del consorzio civile, nelle fabbriche, nelle campagne, nelle periferie, nelle scuole, nei mercati.

La proposta di passare all'azione Zavattini l'aveva formulata su «Rinascita», il settimanale comunista allora diretto da Palmiro Togliatti, ed era stata accolta anche dalla Sezione propaganda del partito, che avrebbe garantito un modesto finanziamento. In veste di critico cinematografico di «Rinascita», fui incaricato di seguire l'avventura. Sarei stato una sorta di redattore capo del *Cinegiornale della Pace*, mentre Ansano Giannarelli sarebbe stato il regista supervisore e Marina Piperno avrebbe curato l'organizzazione dell'impresa.

Zavattini e noi tutti avremmo goduto della più completa autonomia. Avevamo atteso con ansia che giungessero in redazione materiali interessanti dai cineasti non professionisti, a cui Zavattini si era appellato esortandoli a comporre in piena libertà piccole cronache, confessioni, diari visivi, poesie per immagini, pezzi-lampo di un mi-

nuto e indagini di più lungo respiro. Purtroppo i rullini speditici, in 16 e 8 millimetri, erano poca cosa e scarsamente significativi. Le nostre aspettative si erano scontrate con ostacoli obiettivi: i possessori di cineprese non erano numerosi, le attrezzature tecniche e la stampa della pellicola costavano troppo, i cinedilettanti federati dalla Fedic erano attratti in prevalenza da esercitazioni calligrafiche e dalla fiction, la figura del film-maker era di là da venire.

Il *Cinegiornale della Pace* nutriva in sé i *Cinegiornali liberi*, ma era in anticipo. Ripiegammo perciò su una linea più tradizionale e su una direzione centralizzata. Avremmo selezionato il temario e gli autori di ciascun capitolo e *Il Cinegiornale della Pace* avrebbe assunto i caratteri di un almanacco in cui le tematiche sarebbero state dipanate da diverse angolazioni e con procedimenti molteplici.

Ansano avrebbe raccontato l'uso della tortura nei secoli sino ai giorni nostri; Luigi Di Gianni si sarebbe recato a Marzabotto per intervistare i sopravvissuti alla strage e avrebbe anche tracciato il ritratto di Giovanni Ardizzone, uno studente morto a Milano nel vortice dei caroselli delle camionette della polizia; Giuseppe Ferrara avrebbe spiato i giochi dei bambini e posto quesiti da adulti per registrare le reazioni degli infanti. Pieno zavattinismo, cinema concepito come interrogazione permanente.

Nel *Cinegiornale della Pace n. 1* gli stili coesistevano: c'era un blocco, privo di commento, in cui erano stati filmati missili di ogni tipo, un'angosciosa sinfonia di morte. Luciano Malaspina era stato in Puglia, ad Altamura, e aveva accompagnato una marcia della pace in cui non si contavano i contadini con le loro bandiere e le facce scolpite dal sole e dalla fatica. Un pamphlet ripercorreva la carriera di Adenauer e smascherava con asprezza il riarmo della Germania federale. C'erano inoltre testimonianze di scrittori, scienziati, artisti in allarme per le avvisaglie di una possibile conflagrazione nucleare: Mario Soldati (suo era l'editoriale del *Cinegiornale della pace n. 1*), Jean-Paul Sartre, Adriano Buzzati Traverso, Renato Guttuso, Carlo Levi, Lionel Rogosin. L'impaginazione dei servizi e dei documenti aveva avuto in Ansano un orchestratore attento e scrupoloso e Zavattini si era dichiarato soddisfatto dall'esito finale. In fondo, *Il Cinegiornale della Pace n. 1* era stato un esperimento riuscito, che non aveva rispettato al cento per cento l'intuizione originaria, ma non

l'aveva neanche tradita. La propaganda non aveva prevalso e sentimento e ragione avevano conseguito un punto di congiunzione.

Proiettato in 35 e 16 mm, dopo **una matinée** svoltosi nella capitale, al Supercinema, *Il cinegiornale della Pace* non avrebbe avuto né un secondo, né un terzo numero. Probabilmente per motivi economici, probabilmente perché l'impegno del Pci nella produzione documentaristica si sarebbe orientato in altre direzioni per non scostarsi dall'incalzante attualità politico-sociale italiana e mondiale. L'esperienza si era conclusa comunque positivamente. Per Zavattini era stata una prova generale dei *Cinegiornali liberi*, per Ansano e per me la riconferma della possibilità di immettere nei linguaggi del cinema una tensione politica che corrispondesse a una tensione intellettuale, la misura di una razionalità coniugata al pathos. Era stato riversato nel *Cinegiornale della Pace n. 1* il meglio degli insegnamenti impartiti dal documentarismo abbeveratosi alle fonti del neorealismo e a personificarlo erano giovani autori emersi agli inizi degli anni sessanta, certi che nel cammino intrapreso ci sarebbe stata forse qualche libertà in più.

Il secondo appuntamento di Ansano con Zavattini è stato *I misteri di Roma* (1963), attorno al quale si era riunita una manciata di registi (Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino Del Frà, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lorenza Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Massimo Mida, Giovanni Vento, Gianni Bisiach, Andrea Frezza, Enzo Regazzini, Nello Vanin, Marco Zavattini), operatori e giornalisti, un'équipe lanciata allo scandaglio di una metropoli, alla scoperta dei mille volti, i più nascosti, i più dolorosi, bizzarri e contraddittori che l'osservazione di solito occulta sotto il manto di una normalità e di un'abitudine distratte.

La ricognizione avrebbe occupato una giornata ideale, ventiquattro ore, da un'alba all'altra, ma le riprese avrebbero avuto luogo nell'arco di parecchie settimane, avvertiti da fatti che si sarebbero verificati e da zone e segmenti del tessuto sociale illuminati da avvenimenti particolari.

Ogni regista avrebbe avuto la sua casella da riempire e ci sarebbe stata una specie di assemblea permanente in attesa di eventi, una mini arena in cui discutere l'impostazione del film, il da farsi.

Anche Ansano è stato della partita, ma mi dispiace di non ricordare quale brano abbia girato. Zavattini aveva inventato l'operazione de *I misteri di Roma* e l'ha governata da par suo, immaginando, con la sensibilità del poeta che era e con l'intuizione del sociologo che non si lascia sovrastare dalle statistiche e non perde di vista l'oggetto primario dell'interessamento, l'essere umano nella sua individualità e nel suo rispecchiare le dinamiche sociali e storiche.

Per aver lungamente teorizzato un metodo incentrato sull'inseguimento, sulla messa a nudo della realtà colta di sorpresa, carpita al volo e suo malgrado, Zavattini era un dispensatore straordinario di suggestioni e di indicazioni preventive, di massima. Ipotizzava le eventualità, quasi le modellava in interminabili riunioni all'interno delle quali si analizzava di tutto: problematiche, stralci di giornali, rilevamenti fotografici, cartine topografiche, relazioni, inchieste settoriali. C'era stata, costante, una preparazione ai diversi approcci, cedendo poi la parola definitiva al riscontro diretto, alla verifica sul terreno, alla conversazione con la gente della strada, i protagonisti del film. Una lezione era venuta da Zavattini: attrezzarsi, compiere una maturazione del problema e dello squarcio di realtà da evidenziare, prevedere più possibilità e sbrigliare l'occhio della macchina da presa, muovere in avanscoperta, valersi della fantasia come di un forcipe, adoperarla come strumento di provocazione, improvvisare avendo la sveltezza per fissare il momento più schietto e significativo. Si determinava un nesso stretto tra materia da sondare, struttura logico-discorsiva del film e l'estemporaneità, da non confondere con la casualità.

Ansano e partecipanti tutti a *I misteri di Roma* erano stati affascinati da un concorso collegiale che, responsabilizzando ognuno per la parte che gli competeva, non alterava ma rafforzava il disegno complessivo che risaliva alla personalità vulcanica di Zavattini. Credo che il coinvolgimento ne *I misteri di Roma* abbia accorciato ogni distanza tra Cesare e Ansano, partigiani di una creatività disciplinata da un asse metodologico ferreo, sebbene velato, segnatamente in Za, da un apparente predominio dell'estrosità.

Il terzo incontro c'è stato sul set di *La veritàaaa* (1982), che ha segnato il compimento di un vecchio sogno accarezzato da Zavattini quando era ancora in giovane età: l'esordio nella regia. La stampa lo

aveva annunciato mentre lo scrittore era alle prese con *Totò il buono*, un soggetto buttato giù con Totò, successivamente riscattato e ampiamente trasformato in un libro per ragazzi e per lettori maggiorenni, edito da Valentino Bompiani nel 1943, dopo un'apparizione a puntate sul settimanale «Tempo». L'aspirazione era di trarne un film, che nel 1951 sarà *Miracolo a Milano*, firmato da De Sica, il compagno inseparabile di tante scorribande cinematografiche di Zavattini, da cui sono scaturiti film di eccezionale spessore artistico: *I bambini ci guardano* (1943), *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D.* (1952), *L'oro di Napoli* (1954), *La ciociara* (1960), *Il boom* (1963). A trattenere e a frenare il proposito covato per interi lustri era stata la scarsa dimestichezza con la tecnica, la paura, il terrore della mediazione meccanica, un universo sconosciuto e misterioso per un profano avvezzo alla scrittura e che dettava a una diligente segretaria.

Ottantenne, finalmente Zavattini s'era deciso, avrebbe girato un piccolo film che si impoveriva proporzionalmente al progredire della progettazione e in cui avrebbe dovuto recitare Roberto Benigni se l'attore non avesse avuto altre incombenze (seppure questa mi sia sembrata più una scusa, dietro cui si celava la difficoltà dei due personaggi di trovare una sintonia. Zavattini lo avrebbe sostituito in qualità di interprete e di regista, avendo al suo fianco il figlio Arturo quale direttore della fotografia e la produttrice Marina Piperno, addestrata ad amministrare budget risicati per film anomali).

La veritàaaa può essere considerato anomalo per la contenutezza della scenografia, l'esuberanza del protagonista, la stilizzazione della messa in scena. Un «non film», all'incirca un monologo chiuso in uno «studio» che aveva un'aria francescana e in cui ogni cosa brillava per non assomigliare alla mitologia e alla fascinazione del teatro di posa. Ansano ne aveva approfittato per redigere un giornale di bordo, *La «follia» di Zavattini* (1983) in cui annotare quel che succedeva dietro le quinte, tra un ciak e l'altro, in moviola, in un clima di entusiasmo, agitazione, nervosismo.

C'è stato un continuo incrociarsi degli obiettivi che si inquadravano reciprocamente e a spaziare è uno Zavattini inconsueto, scatenato ed eccitatissimo, scortato da Arturo che è stato il suo rassicuratore nel passaggio alla regia, un ex allievo di Otello Martelli con al-

l'attivo svariati film. Come se fosse stato affrancato da un fastidioso complesso di inferiorità, Zavattini è ritratto in uno stato euforico, veloce a escogitare soluzioni imposte dalle circostanze, a correggere il copione, a calibrare le posizioni della camera, ad aggiustare il trucco, inghiottito in un gioco stregante e vorticoso. Sul viso di Zavattini si legge, frammista a una vigilante inquietudine, la felicità di un fanciullo che ha tra le mani il balocco più ambito e intimamente temuto.

Ansano ha saputo afferrarla e immortalarla, donandoci un reperto ineludibile per penetrare nel più sincero Zavattini, per comprendere l'animo fantasioso e generoso, quella fucina di invenzione, umorismo e lucidità critica che è stato.

Vitale e inesauribile allo stesso modo in cui lo era a casa sua, in via Angela Merici 40, nella stanza ove si macinavano sceneggiature, antiromanzi, poesie, articoli e dove le porte erano spalancate a chiunque chiedesse un parere o avesse un soggetto da illustrare.

Nella *«Follia» di Zavattini*, Ansano ha inserito anche colloqui, conversazioni costellate di pensieri sul cinema, sui saperi, sulla cultura dei pochi per i pochi, sull'alto e sul basso, sulle scale gerarchiche, sul fallimento dell'arte al cospetto delle miserie, delle ingiustizie inflitte ai subordinati, agli indigenti, agli inermi. Ritornano nei dialoghi tra Ansano e Zavattini assunti sinteticamente scanditi in forma assertiva e testamentaria, un pulviscolo di assiomi in cui è visibile un filo conduttore, una coerenza, una visione del cinema che destabilizzano canoni codificati, contestano l'esistente nella sua globalità e implicano una radicalità non condivisa dall'ambiente cinematografico, troppo integrato nel sistema produttivo per concordare con Za e nemmeno amata dai partiti di sinistra inchiodati, nel migliore dei casi, al «riformismo rivoluzionario» apprezzato da Jean-Paul Sartre ma naufragato, sommerso e dissoltosi nel riflusso post-sessantottesco e nell'involuzione social-comunista, nel suicidio del Psi e del Pci.

Zavattini è *tranchant*: c'è un gran bisogno di apprendere e conoscere, arrivare alla verità, disfarsi delle terminologie e dei concetti usurati, purgarsi del culto della professionalità, del mestiere, accantonare l'affabulazione a beneficio dell'impianto analitico, disporsi fuori da ogni irreggimentazione, combattere qualsiasi limitazione e

autoimposizione, reinventarlo, il cinema, alfabetizzare i non addetti ai lavori, eliminare il principio della delega, insegnare e socializzare l'impiego del mezzo comunicativo, restituire la voce a coloro che, elementi attivi della Storia, sono stati mantenuti ai margini ed espropriati, ricostruire i gradini dell'edificio culturale a partire dagli strati popolari, dagli esclusi, tessere una visione della vita non coincidente con quella delle classi dominanti. Soprattutto allevare un cinema dell'immediato, non più in ritardo sulle scadenze e sui ritmi degli accadimenti, guerrigliero nel suo dinamismo, affrancato da ogni costrizione di metraggi e di durata, in rotta con catalogazioni, da fruirsi non in luoghi deputati ma ovunque. Un cinema dell'urgenza e della simultaneità che necessita di un adeguamento tecnologico ritardato da formulari antiquati che si addicono alla prevalente commercialità, a pratiche estetiche appesantite e ingombranti.

Zavattini ammette la sua scontentezza, la sua discordia e inconciliabilità con quel che lo circonda, sa di navigare negli spazi delle utopie, spera e non disarma mai, anche se non lo sfiora il presagio degli sconvolgimenti nell'elettronica, che renderanno possibile l'inveramento almeno di alcuni aspetti della rivoluzione vagheggiata per il cinema. Ansano Giannarelli è compartecipe di questo nuovo ordine del giorno che prescinde dai gradi maggiori o minori dell'artisticità della composizione cinematografica, a favore della funzione conoscitiva, e che ha un'eco nella conversione di Rossellini a una tv antiromanzesca, elevatamente didattica, disseminatrice di cognizioni e apprendimenti. Ansano è d'accordo, a proposito dell'allargamento zavattiniano delle prospettive, con l'invocata rifondazione che distacchi il cinema dalle sue fondamenta e incanalature istituzionali. Ha la coscienza che i fermenti zavattiniani si riverberano nel Sessantotto, nell'esplosione di energie che avrebbero portato sperimentazione linguistica e innovazione, non solo irrigidimenti ideologici e semplificazioni. A convincerlo è il rilievo che Zavattini attribuisce alla «base» documentaristica che dovrebbe avere questo rinnovamento, anche perché la nozione di documentario è intesa in un'accezione estensiva, multiforme, indenne dalle cristallizzazioni che connotano un genere definito.

Questo e altro traspare anche dal *Cinegiornale libero* dedicato a Zavattini dopo la sua scomparsa e in cui spicca un'affermazione:

«C'è bisogno del neorealismo più oggi che allora». Non un'oncia di nostalgia e di rimpianto in Zavattini che mentre evoca il passato presuppone il suo superamento, un andare avanti che introduca a pagine ancor più coraggiose, libere e coerenti di quanto non poté e non riuscì a possederne il neorealismo anche nel novero delle sue espressioni più toccanti. Un messaggio, il suo, di fiducia e di incitamento che plana in un contesto svogliato e remissivo. Un invito anacronistico? Eppure, ogni tanto qualcosa accenna a smuoversi.

Troppo lentamente e di rado.

P.S. (lasciamo il P.S.?)

Più che un incontro ravvicinato tra Giannarelli e Zavattini c'è stata una stretta cooperazione alla guida dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod), accanto a Paola Scarnati. Zavattini è stato presidente dell'Aamod non per onore di firma ma persuaso che la conservazione e il ravvivamento della memoria storica di un popolo e della classe lavoratrice sono questioni di assoluta importanza. Sulla stessa lunghezza d'onda, Ansano, Zavattini e Paola Scarnati non hanno mai aderito a un paradigma museale di istituto preposto a salvare dalle amnesie, assai frequenti in Italia, le documentazioni che trascrivono le conflittualità e le piccole e grandi tappe quotidiane, gli itinerari spigolosi della Storia. L'opera di archiviazione e custodia non è consistita, e non consiste, in via generale, in un incorniciamento dei trascorsi ma nella specie di un laboratorio che marcia con il tempo e si affaccia sul futuro. Del sodalizio tra Ansano, Cesare e Paola, tradottosi in moltissimi atti concreti, saranno altri a darne notizia – me lo auguro –, più addentro di me in una triangolazione esemplare.

Memorie

Marcello Gatti

Il mio amico Ansano

Se penso ad Ansano, il mio primo ricordo visualizza un tardo pomeriggio, in un camion d'altri tempi, guidato ad alta velocità, rumoroso, buio, dotato di doppio fondo con un odore di chiuso, misto a esalazioni di benzina scadente. Chiusi in questo scomparto eravamo uno accanto all'altro, come dei marinai in un film di guerra di serie B. Io abbracciavo la mia *Camflex 35mm*, Manlio Magara, il fonico, il suo registratore *Nagra*, tenuto stretto con lacci e gommapiuma e Ansano, con la sigaretta spenta in bocca e i suoi occhiali spessi e neri. Eravamo nei pressi di Cartagena, pronti a iniziare, in segreto, le riprese di *Sierra Maestra*, nel 1967.

In quel sottopancia di camion, noi tre ridevamo come dei pazzi, fino alle lacrime. Non so se era un riso isterico o compiaciuto, come quello di tre amici fuori da una trattoria, a Trastevere, a notte fonda. Ci sembrava assurdo stare lì, perché non sapevamo proprio come sarebbe andata a finire. Una volta usciti dal camion l'autista ci disse, in un incerto francese, ora continuate a piedi, proseguite a sud verso l'orsa maggiore.

Le riprese di quel film, oggi note a tutti, sono state un'avventura. Mi sono reso conto del pericolo corso solo a Roma, all'aeroporto di Fiumicino, al ritorno, quando ho guardato negli occhi mia moglie.

Dodici anni dopo

Questa che sembra una scena di un film lo è poi diventata circa dodici anni dopo, durante la lavorazione di *Ogro* (era il 1979) di Pontecorvo. Gian Maria Volontè ed Eusebio Porsela, in una scena, stavano fuggendo dalla polizia spagnola e io proposi a Gillo di posi-

zionare gli attori nello stesso modo e nella stessa postura di quel famoso giorno in Colombia. Nel ripostiglio di un camion, questa volta carico di prodotti agricoli.

L'eredità di «Sierra Maestra»

Spesso, però, rischiare con certi film, alla lunga ripaga in termini di notorietà tra chi si intende di cinema o chi frequenta festival. Il primo riscontro venne da Marlon Brando, che mi accettò molto volentieri per dirigere la fotografia di *Queimada* perché conosceva e amava *Sierra Maestra*. Lo stesso avvenne con Roman **Polanski**, che mi contattò per girare *Che?*, poiché era rimasto colpito dal documentario *16 ottobre 1943*, così vicino alla sua gente, ma anche vicino allo stile dei suoi inizi. Realistico, bianco e nero e un po' teatrale.

Burt Lancaster, durante le riprese di *Mosè* di Gianfranco De Bosio, mi ricordò varie volte che conosceva bene *Sierra Maestra* e che apprezzava l'ambiguità voluta tra finzione e realtà. Inutile ricordare che i grandi attori stranieri si interessano del cinema dalla A alla Z, perché lo hanno respirato in tutte le sue forme, con gavette lunghe, lunghissime. Burt addirittura iniziando dal circo.

Quel tipo di fotografia, che mi contraddistingue, nasce durante le riprese de *Le quattro giornate di Napoli*, merito di una precedente trasferta a Parigi, all'agenzia fotografica Magnum, per vedere le foto originali di Robert Capa, sull'occupazione di Napoli. Da quelle immagini, tirate fuori dai cassetti da Cornell Capa per me, emergeva la realtà esplicita, **granosa (?)** e sporca come le immagini che sanno di cinegiornale di attualità. Talmente reali da amalgamarsi alla storia. Da questo stile, da queste intuizioni, sono nati fotograficamente, a breve distanza, altri due film: *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo e poi *Sierra Maestra*.

Ansano, un caro amico

Insomma io e Ansano abbiamo iniziato insieme. Lui con la sua prima regia, io con la mia prima fotografia, in *16 ottobre 1943*, nel 1960. Eravamo però amici da molto prima. Lavorammo entrambi nel film *Totò e Carolina*. Lui come aiuto regista di Mario Monicelli, io come operatore di macchina. Con Ansano non abbiamo più lavorato insieme nel cinema (capita spesso), ma ci siamo tenuti d'occhio.

Non ho tempo oggi è attuale. *Remake* è coinvolgente, senza fare nulla per accattivarsi i gusti del pubblico. Ricordo ancora la prima proiezione per la stampa, a Roma, in via di Ripetta e gli applausi sinceri alla fine. Ansano, quindi, l'ho sempre seguito da spettatore in sala e credo che sia il miglior complimento che si possa fare a un regista e a un amico.

Carlo Lizzani

Quando, un giorno, diventeranno senso comune le parole «film», «Cinema», da intendere come discorsi attraverso le immagini di qualsiasi tema, in qualsiasi formato e con qualsiasi tipo di tecnologia, Ansano Giannarelli avrà finalmente la collocazione che merita.

Ogni linguaggio ha le sue specifiche articolazioni. È «letteratura» la poesia come la saggistica, la narrativa come il racconto della storia, come il reportage. È «musica» la sonata come la sinfonia, l'opera lirica, la canzone. È «pittura» l'affresco come il ritratto, come la miniatura. Ma nessuno potrebbe, in queste aree, emettere giudizi di valore e compilare classifiche in base al tipo di articolazioni, di «generi» in cui di volta in volta ogni linguaggio può manifestarsi.

Nel nostro campo, invece, la tentazione di emettere giudizi di valore – anche da parte di critici aggiornati e intelligenti – in base al formato, al genere in cui opera chi usa, per esprimersi, le «immagini in movimento», è ancora molto forte.

La più privilegiata (salvo eccezioni straordinarie, un nome per tutti: Joris Ivens, indimenticabile maestro del cinema documentaristico), è la narrativa, il film a soggetto. Soltanto dopo viene tutto il resto: il documentario, il reportage, l'inchiesta che oltretutto portano ancora – inevitabilmente, perché non c'è per questo tipo di opere altro mezzo di distribuzione – il marchio «televisivo».

Ansano Giannarelli avrebbe potuto cimentarsi con continuità nella «narrativa», l'area, ancora oggi, considerata più nobile del linguaggio filmico. E alla quale si era affacciato con *Sierra Maestra* offrendoci un film che certamente non dimentichiamo.

Può darsi che si sia ritratto, poi, da quell'area, e con giusto sdegno, avendone assaporato il clima di giungla che vi si respira, proprio perché è là che si scontrano le ambizioni dei tanti che vogliono «"fare cinema» – inteso soprattutto come narrativa – e gli orizzonti prevalentemente commerciali di chi vi investe denaro.

Ma io credo di no. Penso, e la sua filmografia lo dimostra, che

abbia veramente e profondamente amato la varietà – di formati, di tempi, di declinazioni – che lo schermo grande, come quello piccolo, possono offrire a chi vuole raccontare in forma di saggio, di dialogo, di indagine, gli aspetti più importanti, contraddittori e scottanti della nostra società e del mondo contemporaneo.

Per questo, quindi, mi piace definire Ansano Giannarelli «maestro» mantenendone viva la memoria soprattutto tra i giovani, perché non dimentichino mai l'ampiezza degli orizzonti nei quali è possibile operare con la macchina da presa.

Marina Piperno

Ho conosciuto Ansano nel 1953. Eravamo poco più che ragazzi. Lui aveva terminato il liceo da poco ed era entrato all'università, Facoltà di Giurisprudenza, un corso di laurea per non deludere i suoi genitori, dato che i suoi interessi andavano in tutt'altra direzione. Fin da allora Ansano voleva vivere una vita accompagnato da una macchina da presa, documentando la realtà, raccontandola attraverso le immagini, e con le immagini le parole, combattendo un mondo ingiusto. Per conseguire questo scopo era pronto a sostenere fatiche immani. Avevo diciotto anni quando lo conobbi, scoprendo un giovane uomo un po' chiuso in se stesso ma pieno di passioni non trattenute, intemperante ma sempre eticamente rigoroso. Sua madre, mamma Diana, lo chiamava «fumino». Ero affascinata dai suoi progetti, anche se a volte spaventata dalla quantità di lavoro e di rischio economico necessari per portarli a compimento. Ci sposammo nel 1959. Ormai laureato, Ansano aveva abbracciato definitivamente il cinema e il ruolo di regista.

Riflettei sulla possibilità di lavorare insieme. Decisi in quel senso, assumendo il ruolo di produttore e organizzatore generale dei suoi progetti. Era il 1960, quando iniziammo le riprese di *16 ottobre 1943*, il film documentario sulla retata nazista nel ghetto ebraico di Roma. Tratto dal racconto omonimo di Giacomo De Benedetti, fu girato negli stessi luoghi in cui erano avvenuti quei fatti tragici. Fu l'inizio del nostro percorso in comune, quello che datava dall'elaborazione di modalità produttive totalmente indipendenti. Dove trovare i finanziamenti necessari? Come preservare da qualsiasi richiesta o pressione censoria i nostri interessi: storici, politici, sociali? *16 ottobre 1943* fu prodotto con soldi prestati, senza interessi, da Simone Piperno, mio padre, e con la partecipazione di giovani collaboratori talentuosi, tutti alla prima esperienza di grande responsabilità: lo sceneggiatore Mino Argentieri, il direttore della fotografia Marcello Gatti, il fonico Manlio Magara, il musicista Libero Liberovici. Arnoldo Foà ci prestò la sua voce nitida e pastosa. Insomma, una

squadra di tutto rispetto. Grandissimo aiuto ci venne fornito dalla Comunità ebraica di Roma, consentendoci le riprese nel tempio maggiore e nelle stesse case investite dalla retata. Moltissimi amici si offersero come figuranti e comparse. Ancora oggi la visione del film sprigiona suggestioni impressionanti, intenso com'è, privo di smagliature narrative e teso nel montaggio, a testimonianza di un esordio nella regia che direi sontuoso. Presentato da anni nel «giorno della memoria», il film documenta e commuove come pochi altri appartenente al suo genere.

Con il premio di qualità che il film vinse restituimmo a Simone Piperno il prestito che ne aveva consentito la nascita. E Ansano spiccò il volo, intensificando le ricerche sulle tematiche che da sempre lo avevano attratto: il lavoro e il suo sfruttamento, la fabbrica, il colonialismo, l'Africa; precisando la sua scelta documentaristica, poiché riteneva che nel corpo della realtà e delle sue contraddizioni risiedessero significati più intensi che nelle sue riproduzioni fiction. Ansano non era un documentarista «nato», ma certamente lo era nella radicalità di una scelta etica alla quale decise di sacrificare una più tranquilla carriera di tradizionale narratore cinematografico. *Sierra Maestra*, suo primo film di fiction, girato nel 1968, costituisce una cartina di tornasole di quella scelta. Partito per il Venezuela, da solo, con Marcello Gatti e Manlio Magara, per raggiungere i guerriglieri nascosti nella foresta pluviale, Ansano pensava che solo quelle immagini, così dirette, autentiche ed estreme, avrebbero conferito verità a un film che comunque nasceva da una messa in scena, con attori, in una realtà ricostruita. Ansano era un autore che non rinunciava all'apporto della realtà e questa sua attitudine e vocazione la ripropose in tutta la sua attività di documentarista e di regista delle fiction con le quali si misurò…

Se *16 ottobre 1943* ci aveva aperto la strada consentendoci di mostrare le nostre potenzialità, sapevamo, tuttavia, che per produrre un cinema «alto», nei contenuti e nelle forme, eticamente necessario, che facesse riflettere e modificasse il mondo in cui vivevamo, avremmo dovuto disporre di una nostra struttura produttiva, certamente agile ma ben organizzata, capace di indirizzare le energie e i talenti di chi ne faceva parte o ne veniva attratto. Questo accadde: che tanta gente giovane si avvicinò a noi come a un approdo che molto sem-

brava promettere, in termini di indipendenza creativa, anche se non di potenza economica.

Nell'autunno del 1962, dopo una serie di incontri con Piero Nelli, regista di un film sorprendente come *La pattuglia sperduta* (1954), che aveva avuto la capacità di raccontare il nostro Risorgimento senza trionfalismi (e a basso costo), nacque la Reiac Film. Nell'acronimo del suo nome stava il programma del nuovo gruppo: Realizzazioni, indipendenti, autori cinematografici. Molto improvvisammo, molto sbagliammo, ma riuscimmo a dare forma a una struttura che seppe attraversare il deserto che ci circondava. La Reiac Film era diventata la nostra identità profonda. Tutte le fatiche, le responsabilità, i rischi per garantire vita ed efficacia alle nostre intenzioni erano affrontati di petto, con determinazione, sia feroce che insensata: c'era la creatività del gruppo da salvaguardare, a qualsiasi costo. Ma il problema del reperimento del denaro necessario a produrre le nostre idee, in regime di indipendenza, era il problema dei problemi e la chiave del nostro divenire «autori cinematografici». E siccome il denaro aveva comunque un «costo», fu all'inizio degli anni sessanta che decidemmo di cercare committenze che ci consentissero guadagni il meno contraddittori possibile. Percorremmo la strada dei film d'immagine, detti istituzionali, per aziende pubbliche e private, e quella della pubblicità, i cosiddetti «caroselli». Gli utili di una simile attività li avremmo investiti per la conduzione della struttura societaria e per produrre ciò che ci interessava. Lavorammo con Fiat, Eni, Perugina, Upim, Splugenbräu. Avevamo creato la Reiac Pubblicità con nuovi soci milanesi.

Ansano non amava certo quel tipo di committenza. La viveva come una contraddizione stridente, pur sapendo di non avere alternative pratiche quale sostegno della nostra creatività. Fu una battaglia spasmodica e quotidiana, per anni, che smettemmo di combattere quando alla Rai si aprirono spazi di sperimentazione e ricerca. Ci proponemmo con la nostra progettazione e fummo a lungo collaboratori di quel settore.

Nel 1965, nella nuova legge per il cinema, si era aperto un varco per il cinema d'autore e per gli esordi di giovani registi. Fu provvidenziale, per noi come per altri. La 1213, come si chiamava quella legge, prevedeva, con «l'articolo 28», indipendenza e qualità. Promosse questo speciale settore un uomo, Claudio Zanchi, al quale molto si deve per la produzione di film d'autore, assai osteggiati in quegli anni. Ebbero mano a quel progetto di legge alcuni critici della sinistra storica come Lino Micciché e Mino Argentieri, i quali svolsero una funzione fondamentale per tutelare la cultura in campo cinematografico.

Nel 1967, dopo che Ansano e Piero Nelli avevano vinto il Nastro d'Argento per il documentario *Diario di bordo* (e io, per due anni di seguito, il Nastro d'Argento per la produzione), presentammo il progetto di *Sierra Maestra* al ministero del Turismo e dello Spettacolo. Ottenuto il finanziamento previsto dalla legge 1213 per le opere prime, iniziammo la preparazione del film. Ma non tutto procedette linearmente. Poiché le disposizioni della legge circa il rimborso del prestito ottenuto erano espresse ambiguamente e davano origine a interpretazioni divergenti (a valere sugli incassi del film o a fondo perduto? Fu questa seconda opzione che qualche anno più tardi prevalse, in una leggina di interpretazione apposita…), al momento di firmare il contratto con la Bnl, banca che gestiva i fondi del ministero, il direttore della stessa pretese la mia firma a garanzia del prestito. Tempo per contrastare la richiesta non ce n'era più. Ansano stava girando nella foresta pluviale, in mezzo ai guerriglieri venezuelani. Che altro potevo fare se non accollarmi il rischio imposto? Per molti anni io e Ansano lavorammo anche per restituire il finanziamento per il quale avevo garantito. *Sierra Maestra* divenne così il film più identitario del nostro fare cinema. Presentato a Venezia nel 1969, accese un dibattito amplissimo, sia per i contenuti che per le scelte formali e stilistiche…

Si aprì una collaborazione intensa con la Rai e tanto per capire come fosse fatto Ansano riferisco di come reagì negativamente alla proposta di girare una fiction su Petrosino, il sindaco italo-americano di New York. Nonostante l'autorevolezza dei funzionari che sembravano interessati ai nostri progetti, Ansano rifiutò gli standard narrativi della Rai. Insistemmo con i nostri progetti e le nostre proposte innovative, mentre si avvicinavano alla Reiac Film giovani autori incuriositi e stimolati dai nostri successi. Per alcuni anni furono nostri soci i fratelli Vergine, Antonio e Aldo. Ansano era l'anima e il motore della progettazione autonoma che il nostro gruppo propu-

gnava, in controtendenza alle strade percorse dal cinema italiano, sia commerciale che d'autore.

Nel 1971 decollò, con la Rai, l'operazione *mostre* di *Non ho tempo*, biografia anomala e sperimentale del giovane matematico francese Évariste Galois. Il film prevedeva tre puntate per la vv e un film per il circuito cinematografico. La versione cinematografica fu selezionata per la Settimana internazionale della Critica, a Cannes. Il successo fu notevole, ma il nostro rapporto matrimoniale, intanto, si era concluso. Seguì un periodo difficile, anche per la conduzione della Reiac Film, ma la stima e l'affetto reciproci ci consentirono di proseguire nel nostro lavoro ancora per molti anni. Della seconda parte degli anni settanta voglio ricordare il programma per Rai2 *Gli uomini della scienza*, cinque film su scienziati del periodo illuminista (D'Alembert, Lavoisier, Monge, Spallanzani, Volta) per cinque diversi registi, Antonio e Aldo Vergine, Massimo Andrioli, Virgilio Tosi e Ansano, che diresse quello su Monge e fu il coordinatore dell'intero progetto. Che Ansano Giannarelli sia stato un innovatore assoluto non ho mai avuto alcun dubbio.

Patrizia Pistagnesi

Ho conosciuto Ansano Giannarelli molto giovane, venticinque, ventisei anni, forse. Per me era soprattutto l'autore di *Non ho tempo*, visione folgorante per scelta tematica e rigore stilistico, e di *Sierra Maestra*, film militante, assunto nell'immaginario cinematografico dei «rivoluzionari di professione», quale io ero stata fino a poco tempo prima. Avevo visto anche alcuni suoi documentari, per lo più quelli inseriti in opere collettive ispirate al movimento, alle sue lotte e ai suoi protagonisti, operai, sottoproletari, studenti. Erano gli ultimi anni di un decennio, quello dei settanta, che la mia generazione ha attraversato con fatica, confusa e ferita, con dolore e con rabbia, tentata da scelte estreme, dalla disperazione, o da un ripiegamento individualista destinato a trasformarsi per non pochi, nel decennio successivo, in un immemore opportunismo.

L'incontro con Ansano e la sua solida militanza comunista, così come altri due o tre incroci fondamentali della mia esistenza in quel periodo, mi hanno permesso di mediare senza compromessi l'antica passione mai dimenticata, di segno freudiano – il cinema – con l'esperienza politica appena trascorsa, totalizzante ed esclusiva, e con gli ideali – parola ormai assai desueta – tenacemente, pervicacemente, conservati. Etica, metodo, competenza, ricerca, teoria e pratica, pratica e teoria: il rigore della militanza trascorreva in quello del regista e del critico, dell'intellettuale e dell'operatore culturale. Ansano impersonava prima ancora che il cineasta militante, l'uomo e/o la donna di cinema militanti: faceva film che erano dei saggi critici, e scriveva saggi critici che diventavano film, «girava» politicamente e rifletteva cinematograficamente.

Ansano, inoltre, aveva capito già allora che, se avanzava strisciante la sconfitta e incupiva lo scenario che ci circondava, era anche perché silenziosa e oscura, sotterranea e permeante, una *incultura* arcaica, conservatrice, ignorante e bigotta, tutt'altro che sradicata, stava alimentando la ricomposizione di un blocco sociale che avrebbe pesantemente condizionato il nostro futuro. Il fatto era che non

bisognava parlare di rivoluzione, ma parlare la rivoluzione. Malgrado l'onda lunga del movimento, le conquiste civili, le radio alternative, l'immaginazione non era affatto andata al potere, e la nostra cosiddetta cultura alternativa era crocianamente ferma ai contenuti, nel migliore dei casi, e dunque destinata a rendere inefficace persino l'esproprio di nuovi e vecchi mezzi di comunicazione.

Ricordo il primo incontro con lui: ispirava soggezione, la sua timidezza si ammantava di severità, di riservatezza, mentre gli occhi sprizzavano l'ironia vivace dell'intelligenza e, dopo poco, la promessa di una complicità intellettuale e umana. Comunicava una certa frenesia del fare, del produrre, un personale «non ho tempo» che veniva costantemente e inderogabilmente coniugato con la meticolosità, la precisione, quasi l'ossessione di un lavoro approfondito, esaustivo. Ho il ricordo di una persona ordinata nel disordine, come sono io: nel suo ufficio, navigava sicuro fra carte, copioni, documenti, foto, pizze e quant'altro.

Il suo ufficio: l'eroica e avventurosa Reiac Film, regno di Marina Piperno, compagna, amica, sodale. Grande donna. Grande produttrice. Creativa e accogliente, generosa e corretta come oggi è difficile immaginare, e dotata di quella dose di follia audace, indispensabile nel nostro lavoro.

Spedirmi in quegli uffici animati e spartani, a collaborare all'ennesima impresa di Ansano, fu merito di Falcone, dirigente di Raitre, uno di quegli aziendalisti puri, anche loro oggi inimmaginabili, che, insieme a Tantillo, Cereda, Ravel, Giordani, per citare solo quelli con cui ho avuto la fortuna di lavorare, hanno contribuito a creare il mito dei «culturali» Rai. Una cordata trasversale per cui, alla fine, contavano solo il prodotto e la sua qualità. E competenza e merito, nella scelta dei collaboratori. E l'audience, certo: ma in senso inverso all'attuale. La loro ambizione, in gran parte riuscita, era quella di «produrre» pubblico, di costruirlo e rinnovarlo continuamente.

Nasce così *Come parla il cinema italiano*, un «viaggio in Italia» alla ricerca della parola nel cinema: negata dal doppiaggio, denegata dall'italiano televisivo, corretto ma strutturalmente aulico, più raramente parlata dai dialetti superstiti. Indagare il rapporto fra quella parola e l'immagine-movimento e l'immagine-tempo, dal montaggio classico a quello moderno dopo Resnais e Godard, fino alla parola

scritta del cinema muto, alla parola «vista» sulle labbra di Bertini o Zacconi: era un compito abbastanza ciclopico, che Ansano concepì e portò avanti con l'avidità intellettuale che lo connotava. Elenchi sterminati di film, visioni interminabili di testi, ricerche da topo di cineteca, caccia ai *cinéphiles* che operavano nei cineclub, ai collezionisti privati: credo che Ansano si divertisse terribilmente, e io con lui. Abbiamo intervistato più o meno tutti i protagonisti viventi del cinema italiano, dagli anni trenta e dal neorealismo in poi.

Chiudemmo le riprese con Bernardo Bertolucci, che girava *La luna* alle terme di Caracalla. Ricordo quel set come una specie di sogno: gli abiti di Jill Clayburgh **agitati // mossi** dalla brezza **romana (capitolina?)**, Verdi che risuonava «per l'aere», le terme di Caracalla immerse nella luce «a cavallo», ancora rossa di tramonto, che tanto piaceva a Bernardo e Storaro. Le chiacchiere con Bernardo seduti nella platea deserta, davanti a un palco ormai vuoto… È successo davvero?

Mi chiedo spesso se sia possibile restituire a chi oggi è giovane come ero io allora, con la memoria, anche la consapevolezza, e il sentimento, il pathos dell'eccezionalità di quegli anni. Si andava chiudendo un decennio, gli anni settanta, sempre liquidato come «gli anni di piombo»: ma se esso fu caratterizzato dall'eccesso tragico di una parte non indifferente della mia generazione, lo fu anche da un surplus di creatività, produttività culturale, impegno e testimonianza. Furono quelli gli anni in cui le istanze di radicale trasformazione dei movimenti vennero metabolizzate nella società civile, mentre la lotta fra passato e futuro, vecchio e nuovo, trascorreva dalle piazze alle coscienze, dalla scena politica a quella esistenziale. Le scelte diventano individuali, diventavano destino, non si giocavano più solo sul piano dell'adesione a un gruppo o a una manifestazione. Di questa introiezione della politica, di questa etica della scelta, Ansano era precursore, con naturalezza, con semplicità, come fosse questione di pelle piuttosto che di ideologia.

Strano che il cinema italiano in generale non senta il bisogno e, in particolare, non sia in grado di narrare un periodo così cruciale e ancora così incandescente, così presente in qualche modo: come invece riesce, ad esempio, a *The Company You Keep* (*La regola del silenzio*), il film di Robert Redford, **sugli schermi italiani mentre**

scrivo. La ricognizione del passato è infatti la condizione di ogni avanguardia reale. Esso parla attraverso di noi, per tornare alla parola. E se non diventiamo consapevoli di quel passato, se non ne pratichiamo la conoscenza, finiamo piuttosto per essere parlati. Non fu un caso che Ansano, chiamato a dar vita insieme a Gianni Rondolino al Festival internazionale cinema giovani di Torino nel 1982 – una nuova avventura in cui mi coinvolse – volle dedicare la retrospettiva *Il cinema italiano che oggi ha vent'anni* alle opere prime dei giovani della generazione precedente. Il suo talento creativo, la sua passione intellettuale e civile si nutrivano avidamente di Storia e contesto, di memoria e visioni, prefigurazioni, un po' alla maniera di uno dei suoi amici e maestri, Cesare Zavattini.

Di Ansano ricordo infine, con tenerezza, le fragilità e la sofferenza, un'ipersensibilità affettiva, un'emotività tenuta a bada dal morso dell'intelligenza e del pudore morale. Qualcosa che ci accomunava, qualcosa per cui ci si riconosce da subito. Lo vedo ferito da un abbandono, e poi di nuovo innamorato come un adolescente. Lo vedo in ospedale, spaventato dal suo cuore che era improvvisamente impazzito, ma subito immerso di nuovo nella lettura, nel prendere appunti, in un letto trasformato in una bianca succursale del suo ufficio.

Mi piace pensare, tanto per tornare al cinema, sostanza dei nostri sogni e anche della nostra vita, che un giorno scriverò finalmente il film di quegli anni. E, fra i protagonisti, lui non potrà mancare.

Ettore Scola

Ci sono persone delle quali si apprezza sempre più, quando vengono a mancare, il peso che esse hanno avuto negli spazi della cultura di un paese. Ansano Giannarelli è una di queste.

Cineasta votato alla ricerca, alla sperimentazione e alla divulgazione storica e scientifica – il suo bellissimo *Non ho tempo*, film sul matematico Évariste Galois, non potrebbe averlo firmato Roberto Rossellini? – è stato anche un inesausto animatore culturale, docente al Dams di Bologna, fondatore dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e «assistente» ne *La veritàaaa*, opera prima come regista di Cesare Zavattini che, nella sua vita, aveva ispirato e provocato i debutti cinematografici di tanti giovani autori.

Ansano Giannarelli, fin dalla sua opera di esordio, nel 1960 con il documentario *16 ottobre 1943* sulla retata nazista nel ghetto di Roma, delinea il suo stile e il suo interesse esclusivo per storie che appartengono a tutti, per vicende sulle quali riflettere, che contribuiscono all'arricchimento della memoria collettiva.

È questa la concezione che ha distinto tutto il suo percorso politico e artistico, il suo «pedinamento» dello spettatore attivo che diventa protagonista, e infine coautore delle immagini alle quali sta assistendo.

Anche nelle esperienze di cinema collettivo che abbiamo avuto in comune, le riprese al Circo Massimo per la manifestazione in difesa dell'articolo 18, o quelle dei funerali di Berlinguer (dove io e Ansano intervistammo una ragazza piangente che ci disse: «Enrico era uno… preciso»), Giannarelli è stato sempre presente, appassionato, riservato, sorridente. E preciso.

Della storia e dell’attualità

Un regista che interroga la storia (e gli storici)

di Pierre Sorlin

Ho conosciuto Ansano Giannarelli molto prima d'incontrarlo. Negli anni settanta, Alberto Moravia curava la cronaca cinematografica dell'«Espresso». Era severo, ironico, a volte durissimo, ma sapeva riconoscere e cogliere le qualità di un film che tuttavia non gli era piaciuto. *Non ho tempo* (1972), evocazione cinematografica di Évariste Galois, matematico francese morto nel 1832, sconvolgeva i gusti e le abitudini del romanziere. In sostanza, la breve vita di un giovanotto romantico e un poco sfasato serviva al regista per tornare sull'inesauribile problema degli intellettuali e del loro impegno civile e sociale, tema che lo scrittore considerava ripetuto fino alla noia. Quanto alla forma, «è un modo di fare cinema di chiara origine teatrale. Mentre il cinema è per sua natura narrativo, il teatro non lo è». Ciò nonostante, Moravia terminava affermando che era «un'opera riuscita, un notevole film»[1].

Riluttante però positiva, la recensione invogliava a vedere il film e lo spettatore scopriva che, come il romanziere aveva intuito, era un lavoro innovatore, senza precedenti nella lunga serie dei ritratti storici. Ansano Giannarelli aveva dovuto affrontare due difficoltà: rendere viva e attraente un'epoca lontanissima, in un paese straniero, senza cadere nel ridicolo, e far capire a un pubblico impreparato non il contenuto preciso ma l'importanza delle ricerche di Galois e del suo contributo alla scienza matematica. Il cineasta aveva capito che la produzione letteraria e artistica, i romanzi, i disegni e gli edifici di un certo periodo «parlano» di questo momento meglio di ogni discorso posteriore. Invece di tentare una ricostituzione artificiale, inserì i suoi personaggi in un ambito fatto di documenti originali, senza il commento di una *voice over*. Oggi la soluzione va da sé, ma allora, nel 1972, era quasi eversiva. Il film, inoltre, trascurava la continuità cronologica e per questo motivo dava a Moravia l'impressio-

ne che mancasse un filo narrativo. Vale la pena segnalare che *Non ho tempo* ha anticipato un notevole cambiamento metodologico: gli storici, adesso, mettono a confronto i documenti e lasciano al lettore le conclusioni, invece d'imporre dall'alto la loro interpretazione. Quanto alla teoria matematica, essa veniva abilmente presentata sotto la forma di un'inchiesta. Galois morì prima di pubblicare le sue teorie, poco a poco riscoperte e divulgate da amici che fecero fatica a comprenderne la forza. Sullo schermo i loro dubbi spiegano indirettamente allo spettatore come il giovane scienziato avesse proposto una risoluzione di ogni equazione algebrica senza ricorso a calcoli empirici.

Quando c'incontrammo per la prima volta, nell'allora Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (Asamo), Ansano Giannarelli era già un cineasta riconosciuto. *Sierra Maestra* (1969), il suo primo lungometraggio, e *Non ho tempo* erano stati accolti favorevolmente, il primo a Venezia, il secondo a Cannes. Fui subito colpito dal sorriso cordiale con il quale mi accolse e che ritrovai in tutti i colloqui successivi. A differenza di moltissimi registi, si è sempre mostrato naturale e senza pretese; si riteneva un lavoratore che operava con la cinepresa, non un «maestro». L'Asamo aveva riunito alcuni storici per valutare la possibilità di realizzare un documentario sulla vita romana dall'8 settembre alla Liberazione. Il regista accettava una sfida audace, nel riprendere un tema che era valso una fama mondiale a *Roma città aperta*; sapeva che occorreva pesare i pro e i contro e che per questo doveva prendere consigli. Era la sua maniera di preparare un film, faceva domande agli esperti, ascoltava con attenzione, insisteva quando un argomento non era stato abbastanza chiarificato; però, una volta finita l'inchiesta, voleva essere l'unico responsabile dei commenti, della selezione dei documenti e del contrappunto tra immagini e parole.

Ansano non si mise in mostra durante la discussione, la sua proposta apparve come un'operazione collettiva e non fu lui a dirigere il dibattito. Si parlò, per cominciare, delle fonti: come controbilanciare la parzialità dei cinegiornali ufficiali? Egli attribuiva ai film a soggetto quella che chiamava una «funzione ambientale», volendo servirsi di scene girate durante il conflitto o subito dopo, come era il caso di *Due lettere anonime* (1945) di Mario Camerini; perciò, chiedeva il

parere di specialisti possibilmente ostili all'introduzione della fiction in una narrazione storica. Il ricorso a opere artistiche, iniziato in *Non ho tempo*, si rivelò efficace, consentendo di restituire l'atmosfera opprimente del 1944. Nel corso della riunione, esaminammo anche due punti che Rossellini, concentrando l'azione in pochi giorni, aveva trascurato. In *Roma città aperta* le relazioni tra la Gestapo e la polizia italiana si limitano alla breve visita del questore di Roma al maggiore Bergman e alla presenza di ausiliari fascisti durante il rastrellamento dei tedeschi in via Montecuccoli, quando la collaborazione fu molto più importante ed efficace. D'altra parte, i partigiani, nella persona di Manfredi, sembrano formare l'organizzazione militare unitaria di una popolazione quasi totalmente insorta: non **appaiono // compaiono, emergono** le difficoltà e le divisioni di una resistenza clandestina e poca armata. *Roma occupata* (1984), film che fu terminato poco dopo la riunione qui accennata, provò che il regista non aveva bisogno dei nostri consigli per equilibrare il panorama della città sotto il giogo nazista: la consulenza di storici era stata da parte sua un segno di modestia più che una necessità. Durante questo primo incontro, l'attenzione che Ansano aveva prestato all'opinione altrui m'impressionò e provai la medesima sensazione ogni volta che mi chiese un parere su un suo lavoro.

I miei contatti con l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (come si chiamò l'Asamo dal 1985 in poi), erano necessariamente episodici, essendo più spesso a Bologna che non a Roma. Fortunatamente, dal 1996 al 1999 Ansano Giannarelli fu incaricato della cattedra di Cinematografia documentaria e di Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico al Dams dell'Università di Bologna. Il cinema documentario non aveva buona stampa nei circoli universitari, ma Giampaolo Bernagozzi era riuscito a imporlo nel curriculum del Dipartimento delle Arti dello spettacolo. Attivo militante (aveva pubblicato *Ipotesi per un cinema politico*), Bernagozzi nei suoi documentari prediligeva un taglio informativo sul presente che tendeva a imporre un punto di vista, accordando spesso preminenza al discorso verbale del commento ai film e alle immagini di forte impatto. La scelta non era insolita negli anni sessanta e settanta: lo stesso Giannarelli aveva concesso molto spazio alle parole e ai dialoghi in *Sierra Maestra*, nel quale tre uomini, catturati

dalla polizia in un paese latino-americano, difendono tre strategie differenti per lottare contro le dittature. Insieme, però, aveva utilizzato anche figure tipicamente cinematografiche, come inserti, flashback, montaggio parallelo e soprattutto, a partire degli anni settanta, aveva rinunciato alle considerazioni perentorie, che bisogna accettare o respingere in blocco.

Nati ambedue prima della seconda guerra mondiale, Bernagozzi e Giannarelli si ritenevano eredi della Resistenza al nazi-fascismo, ma esprimevano le loro convinzioni in maniera diversa. Bernagozzi metteva in rilievo il bilancio disastroso delle dittature e del conflitto, mentre Giannarelli rivolgeva lo sguardo verso il futuro. Il suo *Resistenza: una nazione che risorge* (1976) rimane tuttora uno dei migliori documentari sull'impegno degli italiani nella lotta contro il fascismo. Il materiale di repertorio viene abilmente usato per situare l'azione dei partigiani nell'evoluzione generale delle ostilità a partire dei primi giorni del febbraio 1943. La collocazione in un ambito storico chiaramente descritto rende intelligibili le testimonianze di diciassette persone che avevano preso parte ai combattimenti contro i tedeschi e i loro ausiliari. Accostati l'uno all'altro, i ricordi, a dispetto della loro disparità, illustrano argomenti poco conosciuti come l'asprezza della vita partigiana, le tensioni interne alla Resistenza, il diverso fondamento sociale dei partiti politici, l'incomprensione iniziale tra la Destra storica e la sinistra, tra i rappresentanti della classe dirigente e gli operai; infine, il riavvicinamento tra i vari punti di vista e i dibattiti svolti in clandestinità sulle istituzioni future[2].

Ansano Giannarelli portò al Dams uno spirito nuovo, una concezione dinamica dei film **informativi // di informazione, documentari (?)**. Gli studenti si mostrarono immediatamente entusiasti, il documentario cessava di essere per loro una categoria inferiore, diventava un autentico «genere» retto da criteri specifici e non soltanto il veicolo di argomenti politici o morali. L'influenza del regista oltrepassò rapidamente il recinto dell'Università. Nel 1998, mentre preparavamo all'Istituto Parri-Emilia Romagna *Immagini nemiche*, mostra dedicata alla guerra civile spagnola, i suoi consigli ci furono preziosi per compiere una serie di video relativi ai circuiti dell'informazione cinematografica nella penisola iberica e nel resto de mondo. Per quasi tre anni, avemmo la fortuna di parlare con Ansano del

cinema, dei suoi metodi, del suo ruolo nella divulgazione di temi sociali e storici. In quanto regista, aveva quattro decenni di esperienza e per fare le sue lezioni aveva dovuto riflettere sulla sua pratica, criticandola ma anche sintetizzandone gli aspetti positivi. Abbiamo imparato molto ascoltandolo o chiedendo il suo parere sui lavori che stavamo realizzando.

Amava parlare del suo insegnamento, tanto più che si sentiva investito di una responsabilità inedita. In precedenza, gli studenti avevano poche possibilità di girare; il loro impegno principale era il montaggio di riprese in pellicola fatte da professionisti; gli unici che ricevevano una formazione accurata erano i poco numerosi allievi delle scuole di cinema. Le telecamere avevano cambiato radicalmente la situazione. Girare e montare immagini in movimento non era più il privilegio dei professionisti, filmare diventava una pratica realmente democratica. Però molti, in particolare i giovani, s'illudevano; credevano che «tutto» fosse a portata di mano, che girare si riducesse a premere qualche tasto. Per questo, fin dall'inizio, il professore doveva spiegare perché una ripresa cinematografica non è un'istantanea e perché bisogna «pensarla». Appoggiandosi su una selezione di fotografie, Ansano mostrava come la visione umana, facoltà tanto psicologica quanto fisica, dà a quello che guardiamo una dimensione diversa da ciò che esiste realmente, cosicché l'operatore, servendosi dei meccanismi della cinepresa, deve «piegare» alla sua progettazione quello che sta davanti all'obiettivo. L'aveva magnificamente realizzato in *Aspromonte. Sentieri d'autunno e d'inverno* (1996), esplorazione soggettiva e poetica di un paesaggio che inquadra il ritratto di alcuni autoctoni. Ansano voleva far nascere nei suoi studenti questo sguardo indiscreto e mai appagato, superando per questo una catena d'ostacoli. In primo luogo bisognava fare i conti con il peso del «già visto», vale a dire con la tentazione di riprodurre modelli imparati al cinema o davanti al televisore. Superare la pigrizia, vincere le cattive abitudini non era troppo difficile, soprattutto con ragazzi appassionati. Il secondo ostacolo era meno evidente, più insidioso: come evitare lo scoraggiamento e mantenere l'entusiasmo che animava gli studenti, spiegando loro che ci vuole molta riflessione prima di filmare? Una pazienza infaticabile e la scelta di esercizi semplici gli permisero di trasformare in divertimento la ricerca dei parametri

migliori per una ripresa.

La qualità delle immagini era soltanto un preliminare: Ansano faceva capire ai suoi allievi che un'ottima fotografia non fa necessariamente un buon film e che una costruzione formale perfetta si dimostra a volte totalmente vuota. Le riprese, aggiungeva, non appaiono isolatamente sullo schermo, s'inscrivono nella continuità del montaggio, devono essere concepite in funzione dell'insieme, in modo tale da creare una tensione e da mantenere allerta l'attenzione del pubblico. Il cineasta anticipa il film da portare a termine, ne ha una nozione generale prima di cominciare, prevede le riprese indispensabili secondo il suo piano di lavoro, si preoccupa non solo della luce e dell'inquadratura ma anche del nesso tra le immagini e dell'effetto che produrrà il montaggio finale. Presentate in tono scherzoso, come se fossero meri consigli pratici, le spiegazioni teoriche del regista producevano più effetto di una lezione magistrale.

Se dovessi riassumere in una parola il ricordo che mi ha lasciato Ansano Giannarelli direi che è stato uno scopritore. Do all'espressione un significato allargato, voglio dire che attraverso un impressionante numero di documentari accessibili a tutti, al medesimo tempo onesti, accurati, eleganti, ha rivelato a un vasto pubblico problemi e situazioni dei quali i mass media parlavano poco. Negli anni sessanta mostrò come l'Africa, appena ottenuta l'indipendenza, rischiava di essere ri-colonizzata dal capitale occidentale. Fu tra i primi a segnalare la crescita delle rivendicazioni popolari in America Latina e la minaccia di una reazione autoritaria appoggiata dalla Cia. Si dedicò alla divulgazione di lavori scientifici difficilmente comprensibili. Difese la memoria della Resistenza. Evidenziò il contributo dei comunisti alla nascita e alla difesa della democrazia in Italia.

Nel corso delle nostre conversazioni bolognesi ci confidò che l'atmosfera dell'Università lo sorprendeva: troppi professori offrivano al loro uditorio un sapere bell'e pronto, invece di esporlo al dubbio e di costringerlo a porsi domande. In *Non ho tempo* aveva rilevato l'apertura di mente di Évariste Galois, la sua convinzione che ogni passo avanti, lungi dal risolvere un problema (risolvere vuol dire fissare, stabilire) generava nuove interrogazioni. Controcorrente spingeva gli studenti a osservare le sue opere con occhio critico e, quando non erano soddisfatti, a proporre soluzioni alternative. Il

suo obiettivo, nelle lezioni o nei film, era sempre identico: Ansano desiderava portare gli individui a pensare liberamente, senza considerazione né per le convenzioni, né per lo status di chi parlava. Il suo sorriso lo diceva chiaramente: «Non credetemi sulla parola, io stesso non credo di essere chissà chi».

[1] A. Moravia, in «l'Espresso», 29 aprile 1973. Lo scrittore aveva dato in precedenza un giudizio positivo su *Sierra Maestra*. La sua critica mi era sfuggita.

[2] Se è il più ricco, *Resistenza: una nazione che risorge*, non è l'unico film di Ansano Giannarelli dedicato all'occupazione tedesca e alla lotta partigiana: occorre ricordare, insieme a *Roma occupata*, anche *16 ottobre 1943* (1960) e *Memoria presente. Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista* (1983), *Tradimento* (1984), *Nel Regno del Sud* (1986).

Elogio della messa in scena. *Non ho tempo* e i documentari di scienza, cultura e cinema

di Antonio Costa

Mi sia permesso di aprire questo mio contributo con dei ricordi personali di Ansano Giannarelli, utili a chiarire le ragioni che mi hanno indotto ad accettare con entusiasmo la proposta di Antonio Medici di occuparmi di *Non ho tempo* e alcuni documentari più o meno coevi, dedicati alla scienza, alla cultura e al cinema. Il primo risale alla seconda metà degli anni novanta, quando ero direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Ero allora impegnato nell'avvio dell'indirizzo cinematografico (che ancora non esisteva) del corso di laurea Dams. In quel periodo delicatissimo, perché avevamo un organico assolutamente inadeguato rispetto alla domanda studentesca di didattica di cinema, Giannarelli fu chiamato a Bologna come docente a contratto. In tale veste diresse un seminario di realizzazione cinematografica, fortissimamente voluto dal professor Leonardo Quaresima, che riuscì a ottenere dei finanziamenti del ministero dello Spettacolo, cosa all'epoca alquanto inedita per l'università italiana. In questo ambito, tra il 1996 e il 1998, Ansano ha guidato gli studenti nella realizzazione di tre documentari: *Manifattura Tabacchi* I, II e III, dedicati alla storia dell'attività manifatturiera che si svolgeva in una zona dismessa in cui ora hanno sede varie strutture didattiche dell'ateneo bolognese e la Cineteca comunale. Si è trattato di un'esperienza indimenticabile, soprattutto per il modo in cui un grande professionista del cinema italiano ha saputo integrare le sue competenze tecniche, la sua umanità e la sua sensibilità in un progetto didattico di grande impegno. Si trattava non solo di fare ricerche d'archivio, esaminare materiali fotografici e cinematografici, fare interviste, ma soprattutto di ripercorrere il vissuto di una comunità operaia ormai dispersa (si veda su questa esperienza la testimonianza di Michela Giorgi e Marcello Vai, in questo stesso volume).

Il secondo ricordo risale al 2003 e ha come scenario il Bellaria film festival che allora dirigevo con Morando Morandini e Daniele Segre. A Bellaria si festeggiava ogni anno il (trentesimo) compleanno di un film. Quell'anno avevamo scelto *Non ho tempo*. Fui io a proporre a Morando e a Daniele questa scelta, per vari motivi. Era il film che mi aveva fatto conoscere Ansano Giannarelli ed era il film che, all'epoca, aveva costituito un esempio di integrazione tra le forme del documentario e della finzione e di avvicinamento del cinema alle problematiche che il movimento studentesco andava in quegli anni agitando, alla ricerca di un dialogo tra lavoro scientifico, ricerca storica e progetto politico. Inoltre il film di Giannarelli costituiva un perfetto coronamento della programmazione di quell'anno, particolarmente ricca di proposte: i documentari di Gianni Celati, un seminario del matematico e cineasta Michele Emmer dedicato ai docenti di matematica e scienze delle scuole emiliano-romagnole, una rassegna di film sui rapporti tra Jean-François Lyotard, il filosofo del post-moderno, e il cinema. Ricordo la generosità e l'entusiasmo con cui Ansano ha raccontato l'avventura della realizzazione di *Non ho tempo* che resta una sorta di unicum nella storia del cinema italiano e che il pubblico di giovani studenti scopriva con un misto di ammirazione e stupore.

In effetti, *Non ho tempo* è un film davvero singolare nel contesto del cinema italiano degli anni sessanta e settanta. E per vari motivi, a partire dal soggetto: la breve vita del matematico francese Evariste Galois, vista non solo nei suoi aspetti romantici più noti e mitizzati: la morte, poco più che ventenne, in un duello nato da una rivalità amorosa (a lui aveva già dedicato nel 1965 un cortometraggio Alexandre Astruc, *Évariste Galois*, con José Varela). La collaborazione alla sceneggiatura di Edoardo Sanguineti e, in qualità di consulente scientifico e di interprete (nel ruolo del professor Richard), del matematico Lucio Lombardo Radice garantivano un'apertura a problematiche sui rapporti tra scienza e potere, dal momento che non erano mai stati del tutto chiariti alcuni punti oscuri della tragica fine del giovane matematico. Inoltre, l'adozione di tecniche di messa in scena e di recitazione chiaramente ispirate al teatro brechtiano, ma applicate in un contesto come lo sceneggiato televisivo, fino allora tutt'altro che aperto alla sperimentazione e alle problematiche politiche, era uno degli aspetti che differenziava il film di Giannarelli dal coevo cinema politico italiano. Io vidi per la prima volta *Non ho tempo* all'Università di Padova, nella casa dello studente Arnaldo Fusinato, in un ciclo di film che comprendeva *San Michele aveva un gallo* (1972) dei fratelli Taviani e *La villeggiatura* (1973) di Marco Leto. Devo anche ammettere che le visioni successive, compresa quella di Bellaria che ho sopra ricordato, non mi hanno più dato le emozioni di quella prima volta. La qual cosa mi conferma che uno dei tratti più importanti del cinema è il suo stretto legame con la contemporaneità: un film è vero e necessario quando in un dato momento intercetta i bisogni, le aspirazioni e – perché no? – i sogni degli spettatori ai quali è destinato e che a esso sono destinati. L'arte del cinema è l'arte di afferrare il tempo. In tutti i possibili significati dell'espressione. Nessuna retrospettiva, studio storico-filologico potrà risarcire il mancato incontro tra un film e il suo pubblico. *Non ho tempo* per me vuol dire anche questo; ed è per questo che amo questo titolo.

Come è noto il film racconta la vita breve di Évariste Galois (1811-1932), morto in duello a vent'anni. La notte prima del fatale evento, Galois riuscì a fissare, in alcune paginette di frenetici appunti, le sue intuizioni matematiche che più tardi apriranno la via allo sviluppo dell'algebra astratta. Realizzato dalla Rai come sceneggiato, fu in un certo senso scoperto dal Festival di Cannes (maggio 1973) dove suscitò grande interesse e convinse la Rai, che lo aveva congelato, a mandarlo finalmente in onda. Il film aveva avuto nel frattempo un'uscita in sala e, soprattutto, una circolazione, non so quanto ampia ma certamente significativa, nelle aule universitarie (magari occupate) per le accese discussioni che suscitavano i rapporti tra scienza e società, tra ricerca scientifica e condizionamenti del potere. Ma non erano solo l'attualità del tema trattato e la vicenda umana del giovanissimo matematico ad attrarre l'attenzione degli studenti, perché il film s'impose subito presso il pubblico universitario per le nuove tecniche di recitazione e sperimentazione di nuovi moduli espressivi. Il film attrasse anche l'attenzione della critica: su esso intervennero con giudizi favorevoli vari critici e scrittori, da Alberto Moravia a Natalia Ginzburg, da Mino Argentieri a Morando Morandini. Tra i motivi, non era estraneo il fatto che a sceneggiarlo, as-

sieme ad Ansano Giannarelli, fosse Edoardo Sanguineti, intellettuale del Gruppo 63 (al quale appartenevano tra gli altri Umberto Eco, Alberto Arbasino, Giorgio Celli). Sanguineti, oltre ad essere politicamente schierato, era anche molto attivo nel campo della sperimentazione letteraria: egli rappresenta uno dei pochi casi d'impegno in campo cinematografico di uno scrittore della neo-avanguardia; oltre alla collaborazione con Giannarelli per *Non ho tempo*, si può ricordare la sua collaborazione a *Orlando Furioso* di Luca Ronconi, una realizzazione che ebbe un iter complesso: dopo una versione teatrale al Festival di Spoleto (1969), ne ebbe una televisiva (in cinque puntate, per un totale di 293 minuti), dalla quale fu ricavata una versione per le sale cinematografiche di 113 minuti (1974). Un tratto in comune di *Non ho tempo* e *Orlando Furioso*, oltre alla partecipazione come sceneggiatore di Edoardo Sanguineti, è la doppia versione, televisiva e cinematografica. Ed è probabilmente sul versante televisivo che le due opere hanno osato di più, soprattutto per quanto riguarda un uso innovativo dei tempi, assai diversi da quelli cinematografici, concessi dal medium. Nell'uno e nell'altro caso, si tratta di due opere che segnano un momento di sperimentazione, anche sul piano linguistico e produttivo, della televisione italiana.

Confesso che all'epoca non vidi la versione televisiva, anche perché da cinefilo (nel significato migliore e peggiore del termine!) nutrivo i miei bravi pregiudizi nei riguardi del medium televisivo. Oggi, avendo visto ambedue le versioni, devo ammettere che il significato e il valore dell'operazione condotta da Giannarelli e Sanguineti possono essere compresi appieno solo attraverso uno studio comparato. È vero che la versione televisiva segue l'ordine cronologico degli eventi, mentre quella cinematografica procede per flash-back dopo aver mostrato il duello che segna la fine della breve vita del matematico e adotta un metodo ellittico, senza preoccuparsi di esplicitare i nessi tra i differenti piani della narrazione. E tuttavia i tempi più ampi e distesi dello «sceneggiato» (come all'epoca venivano chiamati i programmi di questo tipo) danno a Giannarelli la possibilità di conciliare la sua vocazione documentaristica con l'esigenza della ricostruzione storica. E fino dall'incipit della versione televisiva Giannarelli può dedicarsi a documentare il lavoro nel set, a far rivivere il percorso e i metodi di costruzione della finzione. Basti ricordare le

immagini del set allestito nello stenditoio del complesso del San Michele a Roma, dove viene girata la scena della riunione politica. La macchina da presa di Giannarelli coglie la frenesia del lavoro di allestimento del set, mentre egli stesso ricorda che si tratta di un ambiente già utilizzato per altre produzioni: lo sceneggiato su Leonardo di Renato Castellani (*La vita di Leonardo da Vinci*, 1971) e il film su Rimbaud di Nelo Risi (*Una stagione all'inferno*, 1970). Vi è il gusto del documentare il lavoro della messa in scena, tema al quale Giannarelli dedicherà più tardi uno special televisivo costituito da riprese delle fasi di realizzazione dell'unico film diretto da Cesare Zavattini, *La veritàaaa* (1983)[1]: esso va considerato un vero e proprio film, uno dei più intensi ritratti dello scrittore-cineasta, in perfetta sintonia con l'opera che Zavattini stava realizzando. Sarebbe auspicabile un'edizione in dvd del film di Zavattini, accompagnato dalla ristampa della sceneggiatura originale e dalla riproposta tra gli extra dello special di Giannarelli.

Tornando alla versione televisiva di *Non ho tempo*, va notato che l'intervento di Pierre Guibaud, che nella versione cinematografica viene presentato in forma ellittica come una sorta di chiosa sui legami tra scienza e politica nella vita breve di Galois, qui invece appare come dialogo tra Mario Garriba, che si appresta a interpretare il ruolo di Galois, e un regista che sta parallelamente a Giannarelli lavorando a un progetto sulla vita del matematico (progetto che non sarà poi realizzato). Il ritmo è più disteso, i tratti del personaggio vengono delineati attraverso la documentazione di un lavoro di ricerca, mostrato anche attraverso i sopralluoghi di Garriba a Parigi. Analoghe osservazioni si possono fare per la performance di Lucio Lombardo Radice, che in veste di matematico di professione si trova a svolgere nello stesso tempo il ruolo di consulente scientifico del film e di attore (è lui, come ho già ricordato, a interpretare il personaggio di Louis Paul Emile Richard, il professore che per primo comprese le qualità matematiche del giovane Evariste).

La collaborazione con Sanguineti è stata essenziale per il metodo di lavoro che è consistito in una ricerca di fonti originali, in modo che dialoghi e commenti fossero il risultato di veri e propri prelievi da fonti rigorosamente d'epoca. La presenza di Lucio Lombardo Radice, oltre al significato ideale della sua figura di militante, antifa-

scista, scienziato e pedagogista, costituiva un'inedita esperienza di attore che dava al personaggio interpretato (il professor Richard) una caratterizzazione del tutto particolare. L'impossibilità che una personalità di tale spessore potesse innescare processi di identificazione con il personaggio, secondo le tecniche del cinema naturalista, diventava un fattore di completamento e di approfondimento delle tecniche di distanziazione e di straniamento di derivazione brechtiana che costituivano il partito preso di Giannarelli e Sanguineti.

Da questo punto di vista, l'esperienza di *Non ho tempo* può essere appieno compresa e valutata se collocata nel contesto della produzione di documentari di scienza e di cultura di Giannarelli. Vorrei ricordare, in particolare, che il lavoro di Giannarelli si sviluppa anche nel campo della cinematografia di didattica sperimentale, come per esempio *Ragioniamo con il cervello* (1971), un programma in sei puntate sui calcolatori elettronici, che è da considerare oggi una sorta di reperto di archeologia informatica; oppure *La dinamica della materia* (1974), quattro unità didattiche realizzate in collaborazione con il laboratorio delle Tecnologie Didattiche del Cnr e l'Istituto di Fisica dell'Università di Genova. Ma l'esperienza di *Non ho tempo* trova il suo prolungamento e il suo sviluppo nella serie televisiva *Uomini della scienza* (1977), in cinque puntate scritte e ideate da Giannarelli e Lombardo Radice, anche se solo la prima, *Elogio di Gaspard Monge fatto da lui stesso*, fu diretta da Giannarelli. In questa puntata, in cui il ruolo del protagonista è interpretato da Piero Vida, ritroviamo i collaboratori di *Non ho tempo*, dallo scenografo Giuseppe Mangano all'autore delle musiche Vittorio Gelmetti. Il prologo ci offre un saggio del talento pedagogico del professor Lombardo Radice che è il risultato non dell'adozione di tecniche comunicative standardizzate ma di un quotidiano esercizio della ricerca. Nello sviluppo successivo, assistiamo alla messa in scena di una forma ibrida che, pur nel rispetto delle regole di uno sceneggiato didattico, combina sapientemente forme espressive del teatro, del cinema e della televisione: in questo senso vi ritroviamo lo spirito autenticamente sperimentale di *Non ho tempo*.

Vorrei concludere ricordando un fondamentale articolo di Roger Odin, in cui lo studioso francese offre le istruzioni per l'uso del genere documentario, applicabili però anche alla finzione e, a mio giu-

dizio, quanto mai a un particolare tipo di finzione come *Non ho tempo*. Sostiene Odin che di fronte a un testo audiovisivo possiamo attivare tre tipi di lettura (*documentarisante*, *fictivisante*, *esthétisante*), ognuna delle quali valorizza la dimensione documentaria, quella narrativa e quella estetica[2]. C'è una forte componente di messa in scena in ogni documentario e c'è una componente documentaristica in ogni finzione, e in ambedue non va mai trascurata la componente estetica. L'esperienza di *Non ho tempo*, in ambedue le versioni, che vanno viste contestualmente, costituisce un campo ideale di applicazione di questi tre differenti e complementari tipi di lettura, che vanno comunque attivati anche quando vediamo l'insieme della produzione documentaristica di Ansano Giannarelli.

[1] Per la sceneggiatura de *La veritàaaa*, cfr. C. Zavattini, *La veritàaaa*, introduzione di M. Grande, Bompiani, Milano 1983.

[2] Per le tre «letture» del genere documentario, cfr. R. Odin, *Film documentaire, lecture documentarisante*, in «Cinémas et réalités», Cierg - Université de Saint-Étienne, Saint Étienne 1984, pp. 263-78 (Id., *Della finzione*, trad. it. di A. Masecchia, Vita & Pensiero, Milano 2004).

Memorie

Paolo Di Nicola

«Piacere… Ansano Giannarelli…»: cominciava così, con una stretta di mano, all'inizio degli anni ottanta (meno di venticinque anni io, meno di cinquanta lui) la mia frequentazione con Ansano, del quale non compresi immediatamente il nome… e rimasi perplesso… Ma poi chiesi a Edda, la mitica segretaria factotum dell'Unitelefilm, che me lo scandì lettera per lettera… e allora rimasi ancora più perplesso: Ansano… che nome… Un nome di origine latina, che significa «colui che impugna», particolarmente diffuso in Toscana… Tutto torna!

Ansano stava lavorando al suo film *Memoria presente: ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista* (1984), costituito prevalentemente da interviste, con inserti di repertorio. Nei cinema era da poco uscito *Koyaanisqatsi* (1983) di Godfrey Reggio, documentario senza commento parlato e neppure un dialogo, dove la visione si sposava alla perfezione con l'ascolto. Era un film che potevi «vedere» anche a occhi chiusi e a me era piaciuto molto. Con Ansano si aprì una discussione: secondo lui qualche intervento «parlato» avrebbe reso più comprensibili alcuni passaggi del film; io non ero d'accordo; ritenevo, e lo credo ancora, che l'immagine parli un linguaggio universale, ma purtroppo è ancora subordinata alla parola, per cui una foto ha bisogno della didascalia che la spieghi, e un'immagine ha bisogno della descrizione parlata. Il cinema dovrebbe «rompere» questo schema, perché se è vero che la parola definisce e quindi «chiude», l'immagine «apre» a una relazione tra te e quel che vedi, ma soprattutto a quel che immagini, tra il visibile e l'invisibile, che secondo me è molto più affascinante.

Collaborai con lui la prima volta alla realizzazione di *Roma oc-*

cupata (1984), un film basato su materiali provenienti dall'Istituto Luce e dall'Archivio, e anche brani di film «fiction». Fu in quell'occasione che cominciai a scoprire la metodologia quasi maniacale che Ansano metteva nel suo lavoro. Arrivava sempre con dei borsoni colmi di carte organizzate fino all'ultima virgola e con una serie di note e rimandi che a me risultavano piuttosto «pesanti». Descrizioni spasmodiche dei brani da montare, in uno schema a blocchi che secondo me era la negazione delle emozioni che le immagini potevano suscitare mescolandole più «audacemente»… All'epoca non c'era il montaggio digitale e tutto avveniva in moviola maneggiando i vari spezzoni di pellicola. Questo creava una convivenza lunga e quindi inevitabilmente si finiva anche per conoscersi un po' meglio… e, perché no, litigare.

A me faceva sorridere il suo modo di appassionarsi alle discussioni di qualsiasi tipo, dal politico al tecnico, fino ad arrivare alla polemica tra spaghetti e fettuccine… Era capace di iniziare a parlare e poi in un crescendo epico arrivare a urlare e agitarsi sulla sedia, cosa che gli veniva naturale anche quando era in disaccordo con qualcuno: dapprima gli si muovevano i muscoli del corpo, e poi a un dato momento cominciava a fuoriuscire la voce… un fiume in piena.

Alberto Grifi mi aveva raccontato di quando, agli inizi della sua carriera, era spesso alla ricerca di pellicola gratis per girare; si era rivolto anche ad Ansano, che spesso gliela forniva. Una volta, aveva voluto in cambio un paio di pantaloni di pelle! Questo mi fece diventare Ansano più simpatico, anche se facevo fatica a immaginarlo vestito stile Jim Morrison!

Cominciai anche a conoscere i suoi film, e poi quando la Reiac depositò in Archivio i suoi materiali lavorammo assieme e ancora una volta mi stupii della maniacalità nel conservare ogni cosa, persino le bolle di consegna e di lavorazione di Cinecittà, il tutto ordinato per date, per fasi ecc. Due suoi documentari mi erano particolarmente piaciuti: *16 ottobre 1943* del 1960 e *Analisi del lavoro* del 1972, quest'ultimo senza dialoghi, se non due brevi frasi di Gramsci in testa e in coda.

Molte altre volte collaborammo insieme, soprattutto in film di montaggio, da *Berlinguer: la sua stagione* (1988) a *Cuba e il Che* (1996) e ancora furono animate discussioni che vertevano sempre

sul criterio «antologico» dei materiali e la loro divisione in «blocchi», il tutto condito dal meticoloso lavoro di scrittura e organizzazione. Su questo punto, a distanza di anni, non ci siamo mai trovati d'accordo.

Un altro suo film che ho molto apprezzato, anche rivedendolo nel corso degli anni, è *«La follia» di Zavattini*, una sorta di backstage ante litteram realizzato sul set del primo film diretto da Zavattini, *La veritàaaa* (1982).

Quando cominciai a girare e a realizzare alcune produzioni dal punto di vista registico, mi confrontai con lui su un altro piano e apprezzai molto l'interesse e la competenza che dimostrava nel vedere e criticare le cose che facevo, ma stavolta in un modo molto pacato, mentre i suggerimenti che mi dava li trovavo sempre puntuali. Piano piano si stabilì tra noi un rapporto molto vicino all'amicizia, per arrivare a un fatto personale sul quale ci siamo fatti anche delle risate… Anni fa per errore gli inviai un sms che naturalmente non era indirizzato a lui… Dopo pochi minuti mi giunse la sua risposta, che mi informava dell'errore, ma non solo… dispensava anche consigli. Si era fatto carico della mia problematica e questo me lo ha fatto apprezzare molto e colgo l'occasione per ringraziarlo ancora.

Ma ciò che ancora oggi mi appare entusiasmante è la comparazione tra il testo di Togliatti al VII congresso del Comintern tenutosi a Mosca nel 1935[1] e gli interventi inseriti nel film che documenta il congresso stesso: un lavoro fatto durante la battaglia condotta dall'Archivio e da Ansano per il riconoscimento dell'audiovisivo come bene culturale, nel quale si metteva in evidenza, attraverso un confronto comparato tra fonti cartacee e fonti filmiche, la loro non sovrapponibilità…[2]. Provate a immaginare il meticoloso esame che ha dovuto fare, e avrete un quadro più dettagliato di come Ansano affrontava il suo lavoro…

Per arrivare a circa due anni fa. Avevo scritto un progetto per un film che si chiamava «Beati o battuti…», basato su un incontro con alcuni elementi della Beat Generation che partiva dal cimitero degli inglesi di porta San Paolo a Roma. Lo lesse e dopo qualche giorno mi portò una serie di suggerimenti e osservazioni da vero competente in materia… Ricordo che una volta, a una mia osservazione su alcune inquadrature, battendosi il petto stile King Kong sull'Empire

State Building mi urlò: «Sono quarant'anni che faccio cinema!». La battuta che mi venne alle labbra era che forse avrebbe dovuto imparare di più… ma non glielo dissi. Lo faccio ora a distanza di anni e sulla base della nostra amicizia costruita piano piano; so che non se ne avrà a male e anzi magari ci si sta facendo una risata. E già che ci sono, gli dico anche che mi mancano quella sua pignoleria e quella sua «visione» dell'Archivio del futuro, che, pur se non coincidente con la mia, nasceva da una passione comune. Lo ringrazio ancora, immaginando che ovunque sia impugni ancora il suo punto di vista e lo difenda fino alla fine… restando disponibile a cambiare idea.

[1] Cfr. P. Togliatti, *Opere*, III, 1929-35, a cura di E. Ragionieri, Editori Riuniti, Roma 1973.

[2] Il lavoro di Ansano fu pubblicato in *Contro la guerra e il fascismo*, Aamod, Roma 1988.

Paolo Isaja

Io, in realtà, ho conosciuto due Ansano Giannarelli. Il primo è quello che incontravo in situazioni nelle quali si era insieme ad altri, riunioni, assemblee, convegni. Quando si sviluppava una discussione, anche un semplice scambio di opinioni, ricordo un Ansano molto determinato, strenuo difensore delle proprie idee e posizioni, che si accalorava, discuteva con estrema passione, spesso anche con qualcosa di più, a parte gli ultimi tempi in cui non stava molto bene. Invece, quando ci incontravamo a quattr'occhi, io e lui, per vedere film, discuterli, analizzare proposte o progetti o semplicemente per parlare di cinema in generale, le nostre discussioni erano molto calme, serene, e quasi sempre i rispettivi punti di vista coincidevano, seppur in maniera dialettica.

Oggi che lui non c'è più, mi chiedo perché questo avvenisse. Tralascio l'aspetto assembleare e mi concentro su quello personale. Ci trovavamo d'accordo su molte cose perché probabilmente avevamo un'analoga visione del cinema, che in sostanza si riassume in questo: consideravamo il fare cinema non soltanto il fare film, ma anche essere parte di esperienze da compiere nei vari e diversi campi percorribili con il cinema. Perché, effettivamente, ci sono autori che preferiscono fare i film e limitarsi a quello, poi c'è chi è contagiato dall'idea che fare cinema sia anche discussione, studio e scrittura, didattica, conservazione, archivio. Cinema a trecentosessanta gradi.

Il principale moto comune è stato quello dell'*altro cinema*. Un desiderio di andare oltre e percorrere strade sempre nuove. Ansano, fra le tante esperienze in questo campo, aveva partecipato ai progetti zavattiniani. Io, negli anni settanta, avevo fondato una piccola rivista che si chiamava proprio «Altro Cinema», uno strumento utile per far circolare informazione sul cinema alternativo dell'epoca. Entrambi ci siamo spesi per un cinema documentario che, affrancandosi dalle consuetudini nostrane, viaggiasse nella direzione del cinema diretto e del cinema di ricerca. *Diario di bordo* (1966) è un esempio di cinema diretto. E poi *«La follia» di Zavattini* (1982). Non ci sia-

mo mai nascosti le difficoltà di tali percorsi e quindi le discussioni si imperniavano sui modi per superarle, sugli aspetti produttivi e anche tecnologici, sulle situazioni generali spesso ostili a questo tipo di produzione. Ansano, un po' più grande di me, c'era passato prima, ma certi ostacoli, almeno fino ai grandi cambiamenti portati dalla rivoluzione digitale, erano familiari a entrambi.

Quindi l'*altro cinema*, il cinema diretto, ma anche la concezione, che ci accomunava, che il fare film fosse comunque, esistenzialmente, condizione necessaria ma non sufficiente. Ansano è stato un fermo testimone di questa idea e della conseguente prassi. Ciò che sta alla base della sua attività, quindi, non rappresenta soltanto l'aspetto registico della professione "cineasta", ma anche il complesso di tutto quanto si rapporta all'insieme cinema, e che si traduce in una serie nutrita di altre attività parallele.

Discussione, innanzitutto, e poi proposizione, lotta. Ansano è stato presente in tante situazioni nelle quali si è discusso di leggi sul cinema, della produzione e della distribuzione, della funzione del cinema documentario, e quant'altro.

E poi l'insegnamento della pratica «cinema». Se ne è andato anche in giro per l'Italia a fare corsi di cinematografia. Talvolta, ricordo, ha invitato me e Maria Pia Melandri, a fare incontri con i suoi studenti, a presentare qualche nostro film. Questo suo lavoro con i giovani è espressione di una volontà più ampia: quella di aprire la conoscenza del mezzo cinema (tradizionalmente chiuso) a una platea più vasta, per far sì che alla fase dell'apprendimento possa seguire quella della partecipazione e quindi della nuova produzione. Dunque, non soltanto la classica cattedra di cinema ma qualcosa di più. Ricordo quando Ansano (era il tempo in cui era alla Reiac a via Caposile) cominciò a pensare che uno dei luoghi più inaccessibili del momento produttivo del film, la sala di montaggio, la moviola, dovesse aprirsi e permettere a chiunque, non solo al giovane studente di cinema, di poter entrare, osservare e magari dare la sua idea. Utopia dettata dai tempi? Forse, ma più probabilmente una tensione morale che tendeva a demitizzare il tempio del cinema, a renderlo patrimonio comune.

Ancora. Conservazione, archiviazione e nuova produzione a base d'archivio. Quanto ha scritto Ansano sul tema dei film a base di

archivio, sui modi di concepire, architettare, condurre un archivio audiovisivo, filmico, multimediale! Alcuni anni fa ci si incontrò in un convegno per discutere un progetto di museo multimediale del lavoro, che sarebbe stato il degno coronamento del lavoro portato avanti dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico presieduto da Ansano per tanti anni. Ero estremamente favorevole al progetto (perché un paio di musei li ho fondati anch'io) e sono molto rammaricato che non sia decollato. Ma quell'occasione è stata assai utile per confrontarci sulle idee, le possibilità e le strategie per coniugare, questa volta, il cinema con la museologia. Un altro passo nella lunga camminata verso il cinema globale.

Certamente, tutto questo, per un autore, può rappresentare un grosso problema. Tutte le attività parallele citate sottraggono tempo, molto tempo all'attività propria del regista, che già deve lavorare a lungo, a volte per interi anni, per mettere su un film. Ideare, progettare, scrivere, trovare una produzione. Se poi si tratta di *altro cinema*, si può anche rischiare di perdere tempo inutilmente, senza arrivare cioè a compimento del lavoro.

Ultimamente, pochi giorni prima di andarsene, Ansano diceva: «in fondo, dei tanti progetti sognati, un autore quanti ne realizza nel corso di una intera vita?". E lui stimava nella percentuale del dieci per cento il rapporto fra l'ideato e il realizzato. Forse aveva ragione, specialmente se si considera il tipo di cinema che aveva in mente. Ma che importanza ha, se ci si rende conto, nel progredire del proprio lavoro, di quanto sia più bello, utile, funzionale per se stesso e per gli altri, l'estensione del raggio di azione, fino ad inglobare nuovi percorsi, diverse esperienze, che possono anche servire, di ritorno, ad apportare elementi stimolanti per la propria attività di autore.

Anche se la sua filmografia è tutt'altro che scarna, probabilmente Ansano avrebbe potuto realizzare magari qualche lungometraggio in più se non avesse dato seguito a questi *detour*, ma non credo che tale possibilità lo avrebbe ripagato a sufficienza di quanto sarebbe andato a perdere.

Che la sua gamma di interessi si estendesse verso aree di solito non percorse dal cinema si intuisce anche andando a spulciare soltanto alcuni titoli. Dei matematici rivoluzionari, per esempio, nessuno si era occupato prima di lui. Chi si è mai interessato di Gaspard

Monge o di Évariste Galois? Tutti abbiamo studiato l'algebra, ma penso che nessuno se lo ricordi che Galois abbia a che fare con l'algebra.

Anche questo ci accomunava, il desiderio di andare a spigolare nelle pieghe della storia per ritrovare figure dimenticate, certi personaggi che sono rimasti totalmente sconosciuti ai più. Questa comune visione del cinema e delle sue possibilità ci ha accompagnato per quarant'anni e posso dire che Ansano è stato il collega con il quale ho avuto la più lunga e continua frequentazione. A partire dal 1969, quando io, studente in procinto di fare l'esame per il Centro sperimentale di cinematografia, e lui, membro della commissione esaminatrice, ci conoscemmo. Era in atto la nuova stagione rosselliniana al Centro, un'aria nuova si infiltrava in quella struttura già un po' decadente. Ansano, che probabilmente stava elaborando il suo progetto su Galois, si interessò a una mia sceneggiatura sul letterato Francesco De Sanctis. apprezzando il fatto che stessi lavorando su un simile personaggio.

Si può facilmente intuire quanto entrambi, lui regista già affermato e io alle primissime armi, fossimo lontani dalla cinematografia dell'epoca. Oggi mi rendo conto di quanto questa corrispondenza di idee e la conseguente frequentazione – con molte discussioni scaglionate nel tempo, i quesiti reciprocamente posti, lo scambio di informazioni sulle rispettive esperienze – abbiano costituito materia di riflessione e di stimolo reciproco. E mi dispiace che tutto questo lavorio non abbia prodotto almeno un qualcosa fatto insieme, ma questo è ciò che avviene spesso anche fra chi si trova sulla stessa lunghezza d'onda. Rimane il ricordo, ovviamente destinato a perdersi con la scomparsa di chi ha vissuto un'esperienza fatta essenzialmente di idee. E, come dice proprio Francesco De Sanctis nella sua biografia, «di noi muore la miglior parte e non c'è memoria che possa resuscitarla».

Daniele Vicari

A differenza di altre persone che ruotano intorno all'Archivio, con Ansano non ho purtroppo condiviso molto, conoscevo in parte le sue opere e le sue idee, ma non l'avevo mai davvero frequentato. Tuttavia, in un pur breve periodo, ho potuto apprezzare in più occasioni la sua statura come uomo e come intellettuale. Non c'è dubbio che molte idee che hanno permesso all'Aamod di non soccombere dinanzi al disarmo unilaterale che la sinistra italiana ha operato nell'ultimo ventennio siano frutto del suo incessante bisogno di «cambiamento». Ansano non si è mai arreso, ha continuato a «pensare» e a essere un uomo vivace, lucido e di sinistra. Me ne sono accorto durante la breve parentesi della mia presidenza dell'Archivio, due o tre mesi o poco più. Non solo non si è spaventato dei cambiamenti che il Cda da me brevemente presieduto stava cominciando a proporre, ma mi disse chiaramente che avrebbe voluto partecipare a questo processo. Capiva che una svolta fosse ormai ineludibile e voleva esserne protagonista. Poi lui si è ammalato e io mi sono dimesso.

Non posso dimenticare una lunga chiacchierata con lui sui fatti del G8 di Genova, durante la quale mi fece molte domande. Gli raccontai di *Diaz* e del taglio che avrei voluto dare al film, e lui parlò per due ore del rapporto tra la «memoria» e i movimenti. E lì scoprii che l'idea benjaminiana secondo la quale alla «memoria» bisogna preferire la «rammemorazione» ci univa sia sul piano intellettuale che su quello squisitamente cinematografico. Ricordare non basta, bisogna mettere in moto un processo di comprensione degli accadimenti, in modo che susciti in noi un ruolo attivo, emotivo e intellettuale insieme. Un film non deve essere «storicistico», deve proporre una visione delle cose, un punto di vista sul mondo, deve fare «il contropelo» alla storia. Devo dire che quella chiacchierata mi ha permesso di fare chiarezza nei miei intenti. La passione per il cinema come strumento espressivo e analitico insieme è qualcosa di irrinunciabile, le due cose o vanno insieme o non vanno da nessuna parte, questo è, credo, l'insegnamento che mi porto dentro dalla mia breve

frequentazione di quest'uomo straordinario.

Renato Parascandolo

Pur non avendo mai avuto l'occasione di lavorare con Ansano, penso di aver condiviso con lui alcune scelte, alcuni percorsi della nostra vita professionale.

Ansano ha iniziato come un regista che si pone al servizio delle classi subalterne, che tentano di diventare protagoniste, battendosi per la propria emancipazione. I suoi film danno parola a chi non ce l'ha, soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione. Questa è stata la prima tappa del lavoro di Ansano, che però si sposa molto bene con una seconda parte, fondamentale, che è quella di cominciare a svolgere un ruolo per cui queste classi subalterne, che sono state espropriate, non solo da un punto di vista della ricchezza sociale, ma anche dal punto di vista della cultura e del sapere, comincino ad avere la possibilità, sempre attraverso i mezzi di comunicazione, di conoscere la storia. Cioè la possibilità di appropriarsi del loro passato, per maturare una coscienza di classe.

Questo secondo passaggio è importante: dare la parola a chi non l'ha mai avuta, raccontare la storia di chi non ha mai avuto diritto a una storia significa consentirgli di costruirsi una propria identità.

Poi c'è una terza parte della vita di Ansano. Quella della consapevolezza che tutto quello che è stato fatto da lui, e da tanti come lui, meritava di essere conservato. Meritava di diventare, non solo, genericamente, memoria storica: meritava di diventare fonte documentale per gli storici.

Occorrerebbe capire quanto il lavoro degli archivi (e qui siamo di fronte a un problema molto attuale, e credo che sarebbe utile la presenza di Ansano in un discorso del genere), la catalogazione di questa memoria, sia fondamentale non tanto e non più per destinatari di nicchia, ma innanzitutto da un punto di vista storiografico, per il **modo (è così?)** futuro con cui si scriverà e si racconterà la storia. Peccato che invece gli archivi siano scarsamente sostenuti dalle istituzioni, e non possano contare su un mercato che ne renda possibile anche solo la semplice sopravvivenza. Intorno a questi temi, in-

vece, sarebbe necessaria una differente attenzione e una riflessione ben più approfondita. Penso al superamento del libro, che ha un supporto cartaceo. Se il libro non sarà più il libro, incluso il libro di storia, probabilmente anche il documentario storico, come lo abbiamo conosciuto finora, spesso di divulgazione a buon mercato, non ci sarà più. O meglio, continuerà probabilmente ad essere prodotto, ma accanto a esso avremo la possibilità di nuove forme, che mettano insieme la capacità di approfondimento del testo scritto con le immagini, che non saranno più usate solo per fare un documentario per una serata televisiva, ma diventeranno fonti storiche al pari di un documento scritto, al pari di un atto ufficiale.

Contro la sottovalutazione delle possibilità che le immagini aprono al racconto storico, che è avvenuta in questi anni, si è battuto Ansano. Perché chiunque stia lavorando per gli archivi e per la loro sopravvivenza sa che non è una «mania da cinefili». Pensate alla ricchezza di fonti presenti in quegli archivi che conservano non solo dei prodotti finiti, ma anche il girato, ciò che più si avvicina a un documento, a una fonte storica.

Il documentario è sempre frutto di una «manipolazione», mentre il girato a carattere documentario è qualcosa che riprende un fatto mentre accade e quindi ha un valore storiografico più genuino di quanto non ce l'abbia il prodotto finito. Ebbene, noi sappiamo che, per esempio, la Rai non ha mai avuto un archivio del girato, che è stato sempre buttato via. Perché semplicemente non si aveva lo strumento per catalogarlo e conservarlo. Alcuni archivi invece hanno avuto la sensibilità civile e culturale di includere anche il girato nella raccolta di documenti di carattere storico.

Facendo un percorso parallelo a quello di Ansano, occupandomi per dieci anni di inchieste sociali, cercando, attraverso i programmi educativi, di dare il massimo delle informazioni e delle conoscenze possibili a chi poi poteva usarle per le sue battaglie sociali o civili, mi sono convinto che il lavoro che Ansano stava facendo sugli archivi dovrebbe diventare oggetto di una discussione ampia, poiché quella che oggi è una situazione un po' mortificante per chi custodisce patrimoni di memoria audiovisiva, soprattutto di carattere sociale, potrebbe avere un grande futuro, anche da un punto di vista commerciale. Non voglio essere troppo ottimista, ma penso che perseverando, cioè cercando di capire quali saranno gli strumenti e i dispositivi attraverso i quali sarà veicolata in futuro la conoscenza della storia e della società, si apriranno spazi grandissimi anche per i documenti audiovisivi. Lo abbiamo visto già con discipline come l'etnologia, l'etnografia, la ricerca sociale, per le quali la documentazione filmica è una fonte primaria di indagine e conoscenza. Essa potrà assumere lo stesso valore imprescindibile anche per la storia, a condizione che si cominci a capire, al di là dell'uso che se ne è fatto finora, quali nuove forme avrà la possibilità di praticare il documentario storico quando non avremo più a che fare con i canali televisivi generalisti. Essi necessariamente non possono che ospitare il film documentario realizzato alla maniera de *La grande storia* o alla maniera divulgativa di Piero Angela, programmi, per carità, di grandissimo valore didattico e divulgativo, ma si può fare molto di più. Penso che questa terza parte del lavoro di Ansano, sulla quale si era concentrato ormai da anni, sia la parte che dovremmo ricordare di più, perché è quella su cui dovremo lavorare molto in futuro.

Delle rivoluzioni e del loro linguaggio

Ansano Giannarelli, cineasta politico

di Federico Rossin

> Ci sono uomini che lottano un giorno e sono bravi, altri che lottano un anno e sono più bravi, ci sono quelli che lottano più anni e sono ancora più bravi, però ci sono quelli che lottano tutta la vita: essi sono gli indispensabili.
>
> Bertolt Brecht

Ansano Giannarelli non è stato un canonico cineasta italiano: tutto il suo lavoro, non solo per la qualità estetica ma soprattutto per l'intelligenza del reale che mette in gioco, ha un respiro transnazionale che lo affratella da lontano ad autori del cinema moderno europeo o americano a cavallo tra fiction e non-fiction che oggi riconosciamo come i pochi maestri indiscussi degli anni sessanta e settanta (Lionel Rogosin, Fernando E. Solanas, Armand Gatti ecc.) e lo allontana dai suoi coevi colleghi italiani, anche i più quotati, per la diversa ricerca e per gli esiti sostanziali. Non gli sono mai interessate le gabbie critico-storiche approntate per poter classificare i suoi film: ha sempre cercato di sorpassare le categorie classiche mescolando fra loro i generi – il documentario e la finzione, la messa in scena e il cinema diretto ecc. – e di ibridare tra loro gli stili, facendo della contaminazione formale e del rifiuto dell'estetismo due grimaldelli ermeneutici chiave del suo operare. Giannarelli non è semplicemente un documentarista sui generis, e un raro ma prezioso regista di film di finzione, è un figlio dichiarato di quel «cinema subito» teorizzato da Cesare Zavattini, un cinema libero da convenzioni e accademismi, sciolto dai dettami della produzione industriale e innamorato della realtà in tutta la sua proteiforme complessità: è per questo che sia il documentario che la finzione gli sono sempre volontariamente sfuggiti di mano dando luogo a strutture aperte e sperimentali, *altre* rispetto ai format – del documentarismo e della finzione classici prima, della televisione poi. Nemmeno la facile etichetta più larga di cineasta militante gli calza a dovere: l'ideologia

marxista è sempre stata per Giannarelli solo una fra le tante e diverse lenti con cui esaminare la realtà e mai *la* lente con cui farsi condizionare i contenuti e castrare le forme. È stato semmai un vero *cineasta politico*, un cineasta alla ricerca inesausta di una forma politica per raccontare la realtà.

Giannarelli è stato dunque un esploratore, uno dei pochi del nostro cinema (con Zavattini, Rossellini, Branca, Cottafavi): con i suoi film ha attraversato paesi lontani – l'Africa, l'America Latina –, ha documentato le metamorfosi del lavoro e dell'industria prima durante dopo il boom economico, ha analizzato molteplici vicende storiche italiane del Novecento – la Resistenza e la Shoah su tutte – e ha fatto luce su scottanti problemi politici internazionali – l'imperialismo, il razzismo, le guerre di liberazione. È stato un pioniere della macchina-cinema perché per primo in Italia ha utilizzato in maniera creativa tecnologie «leggere» portando il cinema documentario laddove fino ad allora non era mai stato: con la macchina da presa in spalla e il nagra ha filmato su pescherecci transatlantici, percorso strade nel deserto, vissuto in povere case dimenticate, attraversato enormi fabbriche fordiste e battuto le montagne del Venezuela con i guerriglieri. È stato un precursore perché sempre nel suo lavoro ha ripensato la forma dell'opera, forzandone i limiti espressivi tradizionali per poter cogliere a modo proprio il reale e le sue metamorfosi, la finzione e il suo specchio, il documento e la sua analisi. È stato un uomo libero perché il suo porsi esplicitamente come cineasta politico mai ha significato piegarsi a dettami di partito, imposizioni ideologiche, barriere mentali. Nell'articolata storia del nostro cinema documentario e di finzione i suoi lavori riportano al centro l'uomo e la sua storia, e ci fanno pensare a un passato prossimo in cui la settima arte è stata davvero un importante strumento pedagogico e umanistico, oltre che un lavoro e un modello attraverso cui pensare e cambiare la vita.

Fin dal suo primo film importante – *16 Ottobre 1943* (1960) – Giannarelli ha cercato di lasciarsi alle spalle in modo critico e intelligente l'esperienza del neorealismo, allora diventata pesante fardello dottrinale e coazione a ripetere un cliché narrativo e stilistico: ponendo le basi per un discorso a base saggistica e interpretativa di un evento storico, ha teorizzato e praticato una miscela di messa in scena quasi brechtiana, di documenti pre-esistenti e di nuovo girato documentario, rifiutando una facile linearità di giudizio e di narrazione a favore di una complessa e prismatica visione delle cose, senza per questo perder per strada una forte tensione etico-politica.

Emerge anche una sorta di filiazione rosselliniana e cioè il disinteresse per la bella forma in sé: la non-fiction di Giannarelli è piuttosto distante dai documentari italiani coevi, anche dai più riusciti e belli, che hanno comunque un retaggio formalista evidente. È un'urgenza etica, che si fa scelta politica: nel corpo a corpo con la realtà si sceglie di non fare immagini decorative o inutilmente belle ma di restituire il reale senza estetismi (sarà così anche nel cinema di finzione). Il lavoro compiuto al fianco di Zavattini ne *I misteri di Roma* (1963) lo ha portato a sfondare ancor più le camere separate che fino ad allora avevano tenuto distanti il documentarista e la realtà viva: la scoperta della nuova figura del *filmmaker*, un professionista-dilettante che conosce la tecnica e le sue evoluzioni e padroneggia tutti i gradi di produzione e creazione filmica, ha spinto Giannarelli a slacciare sempre più la briglia di un mestiere di fatto allora in balìa di produttori senza scrupoli e di leggi ingiuste.

L'esperienza produttiva della Reiac, portata avanti con Marina Piperno e Piero Nelli, si è trasformata in un percorso poetico-produttivo assolutamente innovativo nel panorama italiano: la rigorosa pianificazione del lavoro e la ricerca di commesse multiple hanno permesso che una sperimentazione formale costante e un'autonomia creativa intatta potessero convivere con lavori di carattere industriale o televisivo, permettendo anzi esperienze trasversali d'ogni genere. La proprietà dei mezzi di produzione filmica si è mutata così in una chiave con cui accedere alla propria personalità poetica evitando di cadere nel facile utopismo senza sbocco possibile: con *Diario di bordo* (1966), i film della serie africana e infine *Sierra Maestra* (1969), Giannarelli è arrivato a uno straordinario grado di libertà stilistica e di polimorfismo analitico della realtà. Sono film in cui la scelta di ibridare stili, forme, formati, generi è dettata da un'incessante domanda di comprensione del mondo, un'interrogazione complessa delle cose che richiede un'apertura produttiva e creativa fino ad allora impensate. Il reportage si trasforma in film-saggio, il ritratto in paesaggio, il diario in *Weltanschauung*: le categorie esteti-

che si sciolgono (l'attenzione alla *bella* immagine diventa tensione verso l'immagine *giusta*) e le innovazioni tecniche permettono di sperimentare guardando al futuro (il cinema diretto) e recuperando il passato (l'asincronismo d'ascendenza vertoviana). In *Il bianco e il nero* (1966), Giannarelli, adottando una struttura saggistica innovativa e mischiando fra loro diversi formati e colori, realizza un acceso pamphlet anti-Jacopetti dalla forza ancor oggi immutata. In *Tokende!* (1967) mette a punto un montaggio sincopato e jazz che alterna le riprese dei membri di un gruppo di musicisti neri con immagini fotografiche sugli Stati Uniti e documenti filmici sull'Africa contemporanea: nella mente creiamo legami fra spazi e tempi lontani, scoprendo nel passato dello schiavismo e della deportazione il razzismo e l'apartheid del presente. Il risultato è un film-saggio composito e straordinario, un blues straziante e rabbioso che ci invita alla rivolta, un capolavoro degno dei *Newsreel* del Black Panther Party e di *Now* (1968) di Santiago Álvarez.

Negli anni sessanta e settanta il cinema di Giannarelli si trasforma e penetra nelle pieghe profonde della realtà, denunciandone le storture e insieme proiettando su di essa una fresca carica libertaria: il film-inchiesta diventa un'arma politica al servizio di un sogno di libertà (*Sabato domenica lunedì*, 1968), il film-saggio apre a innovazioni formali degne della migliore avanguardia (il dittico *Analisi del lavoro* e *Linea di montaggio*, entrambi del 1972) e il diario si fa ripensamento esistenziale e culturale di tutta una generazione (*Off Limits*, 1972). Il lavoro sul suono acquisisce sempre più centralità poetica (l'apporto di Vittorio Gelmetti ne è, in questo senso, il culmine inarrivabile) e la sperimentazione di strutture documentarie frantumate si applica anche al tessuto sonoro, facendo così interagire dialetticamente più forme con il fine di rispecchiare una realtà in continua e brutale mutazione sociale e antropologica.

L'esito del laboratorio creativo Reiac è *Sierra Maestra*, un film che all'epoca venne mal compreso e mal digerito dall'intellighenzia italiana. Si scelse di dibattere solo e soltanto i contenuti del film, i suoi slanci rivoluzionari e terzomondisti, perdendo così di vista il lavoro formale di Giannarelli, che intendeva fare un film *critico* sulla crisi di un intellettuale di sinistra, senza dare risposte ma ponendo invece solo domande scomode. La struttura esplosa del film va con-

siderata non come un velleitario esperimento estetico ma come una generosa proposta d'avanguardia, al passo con le coeve ricerche cinematografiche più avvertite e dense di sviluppi futuri. Oggi dobbiamo pertanto guardare a *Sierra Maestra* come a un'opera fra le più importanti del modernismo politico dei tardi anni sessanta: sono tanti i film fratelli che possiamo avvicinargli e che meglio ci fanno comprendere i suoi grandi meriti formali. Il montaggio sincopato e l'alternarsi frenetico dei piani del racconto ci fa pensare a *Memorias del Subdesarrollo* (1968), il capolavoro di Tomás Gutiérrez Alea, intriso della medesima carica autobiografica e degli stessi dilemmi etico-politici dell'intellettuale borghese di fronte all'ipotesi rivoluzionaria. La fotografia bruciata di Marcello Gatti (16mm gonfiato a 35), con il suo insistere sulla materia granulosa dell'immagine e sulla plasticità dei corpi e dei volti, ci rimanda alla memoria il dimenticato e straordinario *La primera carga al machete* (1968) di Manuel Octavio Gómez, anch'esso frutto di un mélange radicale di messa in scena straniata e lampi documentari. Il sapore di reportage in diretta dagli eventi e la tensione meta-filmica ci riportano invece a *Punishment Park* (1971?) e ad altre opere di Peter Watkins, regista anche televisivo che ha molti e impensati tratti in comune con Giannarelli (si vedano ad esempio le sorprendenti somiglianze fra il suo recente *La Commune*, 2000? e *Non ho tempo*, 1972). Per il furore della messa in scena, la camera a mano selvaggia e il senso di angosciosa e claustrofobica ribellione, *Sierra Maestra* è molto vicino a *El chacal de Nahueltoro*, il primo lungometraggio di Miguel Littín, uscito proprio nel 1969. E infine la medesima tensione verso il film-saggio, la mescolanza di finzione e *cinéma vérité*, la concezione di un film come atto e strumento di guerriglia si ritrovano poi in *The Edge* (1968?) e *Ice* (1970?) di Robert Kramer. *Sierra Maestra* va rivisto non tanto come un documento datato – come lo può essere, in tempi di pensiero unico, la pretesa utopica del cinema militante di contribuire alla rivoluzione – quanto come un unicum nel panorama italiano dell'epoca, come un raro esempio di film politico nella forma e nel contenuto che avrebbe potuto, se fosse stato davvero compreso, cambiare alcune sorti decisive del cinema militante nel nostro paese. È un sentiero interrotto, uno dei molti che Giannarelli ha aperto e che pochi altri hanno battuto con la medesima ostinazione

e passione politica.

Gli anni settanta di Giannarelli si aprono con il breve ma denso *Off Limits*: un piccolo film pieno di idee, una preziosa testimonianza, un autoritratto senza narcisismi. Vediamo il *filmmaker* davanti alla macchina da presa e alla moviola della sua casa di produzione: ci racconta di come il governo americano gli abbia negato il visto di entrata negli Stati Uniti, e finisce per farci entrare nella sua vita, nella sua formazione fatta non solo di idealismo politico europeo ma anche di amore per la cultura e il cinema americani. È la registrazione, semplice e intima, di una contraddizione: dietro il corpo del regista tre monitor trasmettono immagini di violenze e orrori che l'America sta vivendo: il dispositivo dialettico-filmico funziona perfettamente e noi siamo invitati a fare tesoro della breve lezione di storia – personale e politica – e ad agire nel nostro presente. Ecco il cinema dialettico più puro secondo Giannarelli.

Gli anni di piombo sono un convulso avvicendarsi di lavori televisivi – tra i quali lo straordinario *Non ho tempo*, docu-fiction modernista e modello ancora oggi di radicalità linguistica – in cui Giannarelli saggia i limiti espressivi del nuovo medium di massa e si scontra con le barriere di una censura sempre più incombente. Il precipitato di quel periodo è ben documentato alla fine del decennio da *Un film sul Pci*. Girato dal dicembre 1978 al settembre 1979, su commissione del Pci, il film sarebbe dovuto essere proiettato al 18° congresso ed era stato pensato come un'asettica documentazione della vita del partito: i solerti funzionari dell'ufficio della propaganda, il MinCulPop, bocciano il risultato senza appello ritenendolo troppo soggettivo e distante dai vertici e dai giochi della politica di palazzo e il film sparisce, fino a oggi. In un momento delicato per l'Italia – dopo la fine della solidarietà nazionale e del caso Moro – non è stato perdonato a Giannarelli di aver fatto un film libero: libero dalle richieste di attenersi a un'immagine stereotipata del partito, libero dai condizionamenti ideologici e dal tatticismo politico, libero nella forma e nella partecipazione emotiva. Anche nella forma ritroviamo la stessa carica di libertà: l'immagine è sempre più sporca e impastata, distante da ogni estetismo inutile e le parole, restituite con accorata partecipazione dal basso, sono avulse da ogni discorso predicatorio e ideologico. Non ci sono le solite interviste ai leader,

ma i dibattiti dei militanti, le loro speranze, le loro angosce, e i fatti terribili di quegli anni: il terrorismo, la congiuntura economica, il presagio della sconfitta. Un film di crisi e di critica, aperto nelle strutture e svincolato dalle ortodossie: un documento eccezionale che commuove e indigna, tanto più oggi. Così come colpisce il semplice e commosso ritratto postumo di *Guido Rossa* (1979), della sua vita di comunista lontano dal potere e avverso a ogni deriva autoritaria e follia ideologica.

Giannarelli arriva persino a superare il suo maestro Zavattini in quel decisivo (auto)ritratto che è *La «follia» di Zavattini* (1982), che ci appare oggi, per gli esiti formali e stilistici, un modello di libertà rara nel nostro cinema degli anni ottanta: la riflessione metalinguistica non si pone come una fredda astrazione accademica ma si converte in pratica moderna di gioco sottile fra messa in scena e realtà, soggetto e oggetto della visione. La costante riflessione sulla storia d'Italia del Novecento porta poi Giannarelli a realizzare una serie di film di montaggio che attraversano l'archivio senza preclusioni moralistiche e accademiche: anche nei più tradizionali *Giuseppe Di Vittorio* (1987) e *Berlinguer, la sua stagione* (1988) stili, formati, fonti vengono ibridati con fine intelligenza critica, senza mai cadere in una mera apologia politica. L'arte del ritratto è tutta nella scelta dei materiali e nel ritmo, nella capacità di cogliere gli esseri umani più che gli uomini politici, nella commozione per un sogno politico che si sta sbriciolando con il Muro di Berlino: non c'è fascinazione per i leader bensì una sottesa malinconia in questi due film sulla scomparsa di due figure chiave del movimento operaio e della storia del comunismo in Italia. Negli ultimi anni di lavoro documentario l'archivio si trasforma per Giannarelli in un'arca della memoria resistente, in un argine fatto di immagini e suoni contro l'avanzare di una società mediatica ontologicamente condannata all'oblio: ecco allora il tentativo di comprendere il passato con il presente nell'intervista a Pietro Ingrao *Le cose impossibili* (1990) e in *Filmanifestazione* (2002), due esperimenti di «memoria critica» delle immagini d'archivio.

Per fare politicamente un cinema politico, parafrasando Godard, bisogna aver coscienza che la verità è sempre multipla, complessa e stratiforme ma frutto di una presa di posizione netta da parte di chi

ne cerca le tracce: per più di cinquant'anni Ansano Giannarelli ce lo ho ripetuto con i suoi film, con la sua fermezza etica e il suo sguardo timido, la sua precisione di saggista e la sua decisione di militante: ecco perché oggi ci sembra un buon modello per tanti giovani *filmmakers* impegnati e alla ricerca di una forma e di un pensiero attraverso cui guardare il mondo, giovani cui Ansano non ha mai smesso di guardare con speranza.

Audiovisivo e logiche di partecipazione

di Giovanni Ganino

Il presente saggio prende in esame il lavoro di Ansano Giannarelli rispetto al tema della partecipazione, trasversale in tutta la sua opera. Nella sua attività produttiva – ha lavorato per il cinema, la televisione, il video e i nuovi media – le logiche di partecipazione dello spettatore, diverse a seconda del medium utilizzato, sono state al centro della riflessione teorica e della pratica autoriale di Giannarelli[1]. Il percorso proposto in questo saggio si snoda lungo una serie di questioni: la sua idea di cinema o più in generale di audiovisivo e il suo stile di regia, il concetto di partecipazione alla luce dell'evoluzione degli scenari contemporanei, l'attualità della sua proposta rivolta alla creazione di uno spazio di comunicazione bidirezionale che mette al centro lo *spettatore partecipante.*

L'idea di cinema di Ansano Giannarelli e il metodo registico da lui impiegato sono ancora molto attuali e rimandano a una modalità comunicativa realmente bidirezionale e interattiva. Diverse sono le sue battaglie condotte contro l'idea dominante di cinema, tutte funzionali alla creazione di uno spazio di dibattito e discussione, di una partecipazione viva da parte di un utente, di norma poco abituato a un confronto dialettico con l'opera audiovisiva. Vediamo nel dettaglio.

Giannarelli ha una concezione unitaria nei confronti della produzione audiovisiva in rapporto ai generi, alle durate, al medium utilizzato: lungometraggio contro cortometraggio, film di finzione contro documentario, cinema contro televisione, televisione contro video, sono nella sua idea contrapposizioni a volte ingiustificate perché introducono gerarchie che privilegiano aprioristicamente l'appartenenza alle categorie considerate *migliori* (cinema e film di finzione in particolare) piuttosto che valorizzare il dato comunicativo di un lavoro.

> Io appartengo a quello schieramento, in linea con le idee di Cesare Zavattini, che si oppone a questa condizione: per me il film di un minuto è importante quanto quello di due ore. Polemizzo contro la tendenza che vede il cortometraggio e il documentario come generi di preparazione e quindi di passaggio, per i più «meritevoli», al lungometraggio[2].

Tali distinzioni non prendono in considerazione il valore delle opere che non rientrano nella classica definizione di film, ovvero di tutti gli audiovisivi «non-film» che hanno una grande incidenza sulla ricerca (antropologica, sociale, storica ecc.), sulla sperimentazione espressiva, sull'educazione e formazione dei cittadini[3]. Centralità quindi di quei lavori che hanno la possibilità di incidere sulla società attraverso logiche comunicative non esclusivamente spettacolari, funzionali all'impegno civile e all'attivazione di processi di cittadinanza attiva nel senso generale del termine.

Inevitabilmente questa sua concezione non convenzionale di audiovisivo è tutta indirizzata verso la libertà espressiva, limitata di norma dalle logiche produttive intese a massimizzare i profitti attraverso il ricorso all'abbattimento delle spese e all'utilizzo di formule consolidate e di genere. Questo a partire dall'inizio della sua attività come autore, negli anni sessanta.

> Trovo che la condizione produttiva senza libertà sia angosciosa, nonché limitante […]. Ho una forte visione autoriale, ma sempre all'interno di uno stretto rapporto con gli aspetti produttivi: non concepisco un tipo di organizzazione della produzione cinematografica in cui vi sia una radicale contrapposizione tra i produttori e i registi[4].

Le riflessioni sulle logiche produttive maturano in Giannarelli l'idea, in anticipo sui tempi, di un *autore come produttore di se stesso*, e il convincimento che il possesso dei mezzi tecnici, macchina da presa e moviola, possano essere garanzia di maggiore indipendenza. Nel 1962 Giannarelli fonda con Piero Nelli e Marina Piperno la Reiac (l'acronimo, che sta per Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici, rende palese gli intenti dei fondatori), **[concetto già espresso]** struttura produttiva grazie alla quale riesce a realizzare alcuni tra i migliori cortometraggi italiani degli anni sessanta[5]. L'autonomia produttiva consente la possibilità di sperimentare, la creazione di un documentarismo, come ha sostenuto Giampaolo Bernagozzi,

> in grado di sganciarsi dai vincoli culturali di una produzione tesa soltanto alla escalation dei premi di qualità, vicino, invece, ai grandi temi della problematica esistenziale e tanto più inserito nella realtà oggettiva, quanto più è capace di trovare, nella macchina da presa, uno strumento nuovo, vivace, moderno e intelligente per captare il divenire della stessa realtà[6].

In questo senso assume un significato tutta la produzione di Giannarelli, espressione di un chiaro interesse e di una partecipazione alla storia dell'umanità. I temi riguardano una serie di questioni che la storia ciclicamente ripropone – il rapporto fra paesi industrializzati e Terzo mondo, la responsabilità personale di intellettuali e politici nei confronti delle questioni mondiali, neocolonialismo, razzismo, le problematiche del lavoro, l'analisi della storia recente – e mettono lo spettatore di fronte a una realtà che deve essere necessariamente letta e interpretata[7]. Il suo è un cinema che cerca di abituare il pubblico a un rapporto/confronto con le immagini e affida il suo significato alla denuncia, alla proposta, alla discussione.

Conseguentemente le modalità comunicative predilette da Giannarelli vanno in direzione della regia esibita e sono basate su una serie di principî – sguardo in macchina e dialogo attore-spettatore, commistione finzione e realtà, rottura della struttura tradizionale del racconto audiovisivo, parallelismi visivi, utilizzo della macchina a mano, tecniche di straniamento di derivazione brechtiana – che costringono lo spettatore a un ruolo attivo. Mettere in scena significa per Giannarelli ricercare un nuovo rapporto film-pubblico teso a stimolare gli uomini a pensare.

> Per me è il linguaggio del pensiero visivo e in quanto pensiero è sicuramente uno strumento di conoscenza della realtà. Il problema si crea nel momento in cui vengono contrapposti pensiero emozionale e pensiero razionale: ecco allora che si decide, e questa è una costante della produzione di massa, che l'espressione dell'emozione ha il sopravvento, bisogna colpire gli uomini alla pancia (o al cuore) e non alla testa. Per me il cinema è un momento per spingere a pensare e a sentire contemporaneamente. Se sono costretto a scegliere opto per il pensare piuttosto che per il sentire[8].

La ricerca di un rapporto diretto con lo spettatore avviene non solo grazie alla struttura aperta del film, ottenuta con determinate scelte stilistiche e di messa in scena, ma anche attraverso la partecipazione del regista alle diverse proiezioni dei suoi lavori, prassi cominciata con *Sierra Maestra* (1969)[9] e continuata poi nel corso di

tutta la sua carriera.

> Lo scopo principale del nostro cinema era quello di instaurare una forma di comunicazione con il pubblico, per questo motivo abbiamo accompagnato *Sierra Maestra* non soltanto in Italia ma anche all'estero. La regia del film continua anche dopo la prima uscita di *Sierra Maestra*, in un certo senso, anzi, comincia solo in quel momento. Così come è stato possibile inserire all'interno del film, in fase di montaggio, episodi che accadevano in contemporanea alla realizzazione del film, allo stesso modo abbiamo continuato il completamento del film attraverso un confronto con il pubblico, in ogni città italiana dove ci sia stato concesso di proiettarlo, in ogni Paese, nei locali d'essai e nei circoli culturali[10].

Centralità quindi della partecipazione nella sperimentazione di un modo nuovo di intendere il proprio lavoro.

> Un modo nuovo per un film nuovo. Quando i circuiti commerciali e distributivi hanno le carenze che tutti conosciamo, quando nuove strade sono difficili da avviare, questa è la via giusta, perché il pubblico è meno retrogrado di quel che si crede e – anche se addormentato da decenni di film sonnifero e di film formula – riesce ancora a sensibilizzarsi verso il domani[11].

Questo è chiaro anche quando Giannarelli in *Sierra Maestra* lavora sul raffronto ideologico, relativo sia al contenuto del film (il confronto tra le diverse posizioni dei personaggi) che alle discussioni tra i componenti della troupe[12].

> Alla base del procedimento di realizzazione del film c'è la discussione. Tutto il mese di febbraio 1968 abbiamo discusso, Fernando, io, con altri amici, poi sono andato a Caracas. Al mio ritorno abbiamo continuato a discutere, cominciando tuttavia a girare. Ogni giorno, prima di filmare una scena la mettevamo in discussione: non avevamo scritto una sceneggiatura dettagliata, e il film è stato elaborato per gradi, per situazioni; ad esempio, abbiamo volutamente dato a certe scene un carattere di «happening», cioè lasciavamo grande spazio alla sorpresa, alla spontaneità: alcuni personaggi non sapevano con precisione ciò che gli altri personaggi avrebbero detto. La discussione è continuata, poi, in un gruppo più ristretto, al momento del montaggio. Avevamo girato in totale quarantacinque ore di pellicola, e vorrei precisare che abbiamo girato una sola ripresa per inquadratura il che significa che avevamo un materiale enorme[13].

Tale metodologia favorisce una totale responsabilizzazione degli attori i quali sono costretti a mettere in scena se stessi, a identificarsi con i personaggi. Partecipano in questo modo alla creazione del film in un modo diverso rispetto a quello a cui sono abituati: «Giannarelli aizza gli uni contro gli altri, senza far sapere agli uni ciò che dice agli altri»[14].

La tecnica *Eclair* aiuta e semplifica[15]. Per ogni sequenza Giannarelli mette gli attori «in situazione», invitandoli a improvvisare e inventare. Poi gira, pilotando Marcello Gatti, direttore della fotografia e il fonico di presa diretta, Manlio Magara.

> Le azioni nascono dal libero-guidato scontro delle idee, delle passioni, dei gesti (quando la macchina, spostandosi, lascia fuori campo un attore, il regista gli si avvicina e gli suggerisce nuovi interventi, senza mai interrompere il flusso «spontaneo» della ripresa)[16].

Le logiche di partecipazione riguardano tutti. Anche le comparse. Nella scena in cui i tre prigionieri vengono messi a confronto con la popolazione avviene un ribaltamento tra la finzione e la realtà. Le comparse locali (contadini e pastori) convocate per linciare i prigionieri, così come previsto dalla sceneggiatura, sono indotte a esprimere se stesse. **Essi // Esse (è riferito alle comparse locali?)** interpretano la loro parte con identificazione crescente al punto da far cambiare, sotto la spinta del guerrigliero Birri[17], la direzione del linciaggio, non più rivolto contro i tre ma contro i soldati. È a questo punto che Giannarelli interrompe il discorso «fittizio» del film e opera un parallelismo tra la situazione della Sardegna e l'America Latina: manda uno dei soldati a intervistare la gente (le comparse) sulla situazione dell'isola, si ottengono opinioni a caldo sui baschi blu, sugli errori dell'azione di governo ecc.

> Quello che è stupefacente è il modo in cui avviene il trapasso dalla ricostruzione di un fatto lontano a questa specie di incanalamento delle represse energie contestatrici in una forma di espressione immediata, aspra, liberatrice, perfino allegra, scanzonata[18].

Si è scelto di utilizzare *Sierra Maestra* a titolo esemplificativo, ma questi espedienti rivolti alla ricerca di formule comunicative bidirezionali sono evidenti in tutta l'opera di Giannarelli. Naturalmente sono da considerare, in questo percorso, da un lato i limiti tecnologici dei media utilizzati nel periodo «analogico», dall'altro, il significato di concetti quali «interattività» e «partecipazione».

A proposito di interattività, concordiamo con Lev Manovich il quale riprende il concetto di *interpellazione* sviluppato dal filosofo francese Louis Althusser per sottolineare come i nostri percorsi

ipertestuali siano spesso costruiti da altri, inducendoci a scambiare la struttura della mente altrui per la nostra.

> Prima guardavamo un'immagine e seguivamo mentalmente le nostre associazioni private con altre immagini. Adesso, invece, il medium interattivo ci chiede di cliccare su un'immagine per andare su un'altra immagine. Prima leggevamo la frase di un racconto o la strofa di una poesia e pensavamo ad altre frasi, altre immagini o ricordi. Oggi, il medium interattivo ci chiede di cliccare su una frase sottolineata per andare su un'altra frase[19].

Accanto a un'interazione meccanica data dalla possibilità di visionare i link proposti nei documenti ipertestuali, oppure dalla scelta consentita dal telecomando, ne esiste anche una culturale. È a questo tipo di interazione che facciamo, in questa sede, riferimento. La visione di un film o di un programma televisivo così come la fruizione di tutti i prodotti dell'industria editoriale richiedono un certo grado di partecipazione – diverso a seconda delle tecniche comunicative utilizzate – nelle fasi di interpretazione e decodifica dei messaggi: il testo modifica l'utente, l'utente modifica il testo. Significato della visione come interazione tra individuo e contenuto proposto.

Interattività dunque come partecipazione. Al concetto di partecipazione è associata anche l'attività che prevede il protagonismo del pubblico, non soltanto attraverso l'interpretazione (lettura critica o *media literacy*), ma anche con la costruzione di significati mediante attività di scrittura (realizzazione di film, trasmissioni televisive, video) al di fuori del controllo dei detentori del potere mediatico. Alla tipologia di partecipazione fuori dal controllo delle emittenti televisive sono riconducibili le esperienze di comunicazione – dal basso, decentrate, collettive, non ufficiali, sganciate dalle logiche economiche e massmediali del sistema televisivo – che consentono ai cittadini di diventare produttori di contenuto.

L'accesso ai media favorisce negli Stati Uniti, nel corso degli anni settanta e ottanta, la nascita delle *community television*: grazie a una normativa promulgata nel 1972 dalla Federal Communications Commission, i gestori dei canali via cavo erano obbligati a dare spazio a trasmissioni non profit. Comuni, quartieri, università, associazioni, minoranze etniche, gruppi di attivisti producono programmi alternativi a quelli dominanti e contribuiscono alla creazione di

esperienze di cittadinanza attiva[20].

In Italia queste idee, che negli anni settanta portano alla nascita delle prime tv e radio libere, sono anticipate nel decennio precedente dalle riflessioni teoriche di un gruppo di autori (tra cui spicca Ansano Giannarelli) che si rifanno alle idee di Cesare Zavattini sul *cinema altro, sul cinema di tanti per tanti, sul cinema ovunque*. Riflessioni in anticipo sui tempi che già lasciavano intravedere il superamento della centralità del cinema e del film, inteso come lungometraggio di finzione destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche, realizzato in pellicola 35 mm e a colori con tecnologia cinematografica, a favore di una concezione unitaria della comunicazione audiovisiva. L'attuale processo di digitalizzazione, con tutto ciò che ne consegue, in termini di modelli economici, sociali e comunicativi nel settore dei media, sembra dar loro ragione. Quelli che potevano apparire utopistici propositi sono diventati realtà, anticipata da un gruppo di visionari oltre qurant'anni fa. Oggi è possibile sviluppare percorsi alternativi ispirati a un modello comunicativo aperto, democratico e decentrato: si stabilisce il principio che la comunicazione è uno spazio pubblico nel quale il cittadino può scegliere se essere spettatore o produttore di messaggi[21]. La rivoluzione digitale ha ridisegnato il paesaggio televisivo e attraverso il Web 2.0 – il software sociale e collaborativo, i siti di *file sharing*, il *peer to peer* ecc. – sta dando nuova linfa alle teorie dell'interattività sociale.

La rete non è più soltanto accessibilità di dati, canale di distribuzione a basso costo, sistema di comunicazione utile ai gruppi editoriali per aumentare i loro profitti e mantenere il controllo dell'informazione, ma è anche un modo per costruire relazioni sociali che ridanno centralità all'individuo e per promuovere forme di comunicazione alternative a quelle tradizionali, gerarchiche e verticali. Il fare audiovisivo diventa uno strumento comunicativo a disposizione di tanti: nascono nuovi editori e media company nei settori più diversi, prolificano televisioni aziendali o istituzionali, comunitarie, universitarie, di partito, di quartiere, i singoli cittadini possono diventare essi stessi canale televisivo. Contemporaneamente stanno cambiando le abitudini mediali a favore di un maggiore protagonismo dell'utente, non più ricevente passivo ma produttore egli stesso di contenuti. È un'esplosione di creatività che ha dato voce a chiunque.

Milioni di individui, giovani e non, studenti e lavoratori, nel tempo libero danno sfogo alle loro passioni: suonano, scrivono, realizzano video o software, discutono di tutto, arte, cultura, spettacolo, cucina, politica, fanno informazione. I contenuti generati dagli utenti (Ugc, User Generated Content)[22] possono trovare spazio sui blog e sui forum, oppure alimentare grandi basi dati – le piazze virtuali quali MySpace, Twitter, Facebook o YouTube – per avere potenzialmente accesso a un'audience mondiale. Rivoluzione riconosciuta dal «Time» che ha assegnato la copertina dell'anno 2007 all'utente-autore («You»), e che sta determinando profondi cambiamenti culturali:

> La tecnologia esce dal dominio ristretto delle tecniche per diventare attore caratterizzante di un'intera civiltà […]. Entra nella quotidianità e assume forme familiari. Sostituisce o si ibrida con i media e costituisce l'habitat degli umani nel secolo XXI[23].

La nuova attività del *prosumer* contraddistinta dalla sintesi *produzione-fruizione* determina pertanto importanti mutazioni negli apparati produttivi e nel rapporto tra industria editoriale e consumo. Il rapporto tra produzione dall'alto e produzione dal basso, tra professionisti e dilettanti, apre nuovi scenari e dibattiti che investono aspetti economici, culturali, scientifici, normativi: cultura *underground* e libera, cultura di élites globali e nello stesso tempo popolari, oppure cultura per il profitto e per la realizzazione di business. Problema evidente già da diversi anni nel rapporto tra il giornalista professionista e il reporter diffuso o *citizen/grassroots journalists* – «l'informazione si sta trasformando da "lettura" a "conversazione" orizzontale e in tempo reale»[24] – e che adesso sta investendo diversi altri settori. Più in generale non si può non essere d'accordo con Jenkins quando afferma la necessità per i produttori di rinegoziare il loro rapporto con i consumatori.

> I pubblici, resi più potenti dalle nuove tecnologie, occupano uno spazio di intersezione tra vecchi e nuovi media e rivendicano il diritto di partecipazione culturale. I produttori che falliscono l'accordo con questa nuova cultura partecipativa dovranno affrontare un calo di consensi e di vendite. I conseguenti conflitti e compromessi definiranno la cultura pubblica del futuro[25].

Non vi è ancora consapevolezza riguardo la ricaduta estetica di questo scenario contraddistinto dalla diversificazione dell'attuale

produzione culturale. Di sicuro entra in crisi la definizione elaborata nel 1947 da parte di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer di *industria culturale*[26], ossia di quel processo di riduzione della cultura a merce, di industrializzazione delle forme estetiche che ha portato, ad esempio, alla fabbrica hollywoodiana e al sistema dei generi funzionali alla produzione seriale di prodotti artistici.

> Benvenuti nella Cultura Convergente, dove i vecchi e i nuovi media collidono, dove si incrociano i media *grassroots* e quelli delle *corporation*, dove il potere dei produttori e quello dei consumatori interagiscono in modi imprevedibili[27].

Considerato questo scenario, è ancora più evidente come vi sia un filo conduttore tra l'idea di cinema di Ansano Giannarelli e gli attuali processi di comunicazione, contraddistinti dall'emergere dei nuovi media intesi non come dispositivi tecnici ma come strumenti che hanno un impatto sulle nostre **pratiche // attività, consuetudini** sociali, culturali, comunicative, professionali[28]. Se operiamo un parallelismo tra le **pratiche** d'uso delle giovani generazioni, a cui ci si riferisce ormai associandole al consumo mediale – *Net Generation* (Tapscott 1997), *Millennials* (Howe Strauss 2000), *Digital Natives* (Prensky 2001), *Instant-Message Generation* (Lenhart, Rainie, Lewis 2001), *Generation Y* (Grimm 2003), *Gamer Generation* (Carstens - Beck 2005), *Screen Generation* (Rivoltella 2006)[29] – e la proposta complessiva di Giannarelli, risulta evidente l'attualità del suo modo di intendere e di pensare l'audiovisivo. Così come centrali e attuali appaiono le sue idee, in accordo con le posizioni di Cesare Zavattini, sul cinema per *tutti* e *di tutti*, sul linguaggio liberato da rigide regole grammaticali, sulle pratiche realizzative diffuse ovunque. **[quelle da me evidenziate in magenta sono note all'americana: andrebbero sciolte perché non uniformi con l'altro modo di citare a piè di pagina]**

La pratica realizzativa di Giannarelli anticipa anche il cosiddetto processo di convergenza mediale, definito come flusso dei contenuti su diversi media, da quelli tradizionali a quelli di ultima generazione, così da dare origine a un ecosistema digitale. Giannarelli, anche nell'epoca della complessità tecnologica e della separazione dei diversi settori dell'industria (informatica, editoriale e delle telecomunicazioni), ha lavorato nell'ottica della creazione di modalità di rac-

conto collegate all'ibridazione di linguaggi, alle relazioni create dai documenti fruibili su diversi *devices*, al rapporto autore-testo-lettore secondo logiche di incrocio *top down* e *bottom up*. È il caso di *Non ho tempo* (1971-72), film ispirato alla figura del matematico francese Évariste Galois la cui vicenda (come matematico e militante politico) è funzionale all'analisi del contesto storico e politico della Francia della prima metà del XIX secolo (l'avanzata della borghesia e la nascita del movimento socialista); contesto che a sua volta si dissolve per indagare la situazione italiana a cavallo tra gli anni sessanta e settanta. Pensato sia per il cinema che per la televisione (tre puntate da un'ora ciascuna), *Non ho tempo* ha una struttura differente a seconda del medium utilizzato[30]. Giannarelli conosce benissimo la differenza tra i due media e volendo coinvolgere il maggior numero di spettatori realizza due lavori completamente diversi. Il dispositivo cinematografico determina uno *sguardo durevole* – il film si guarda senza interruzioni, tempo di enunciazione e tempo di lettura coincidono –, una modalità di *visione precostituita* – è il soggetto enunciatore che decide che cosa lo spettatore deve vedere – e *variabile* – lo sguardo dello spettatore varia perché cambiano continuamente le immagini che scorrono sullo schermo, gli occhi seguono l'andamento della cinepresa[31]. La fruizione televisiva ricalca quella cinematografica – sguardo durevole e visione precostituita – e ne estende i confini verso una maggiore intermittenza e mobilità. La regia «imposta» all'interno del singolo documento è affiancata dalla mobilità tra i diversi programmi consentita dallo zapping.

La versione cinematografica di *Non ho tempo* non costituisce, allora, come capita di norma, una versione ridotta delle tre puntate televisive, ma un'opera diversa con caratteristiche e peculiarità proprie. La sua è pertanto da intendersi come una drammaturgia crossmediale lontana dalle logiche della scrittura tradizionale e funzionale alle diverse pratiche di consumo.

Lo stesso avviene, con modalità diverse, ma sempre in ottica di comunicazione integrata, nel racconto della Resistenza. Il suo primo cortometraggio, *16 ottobre 1943*, vede il regista impegnato ad affrontare un episodio della persecuzione antisemita a Roma durante l'occupazione tedesca. A questo seguono in ordine di tempo: *Benito Mussolini, anatomia di un dittatore*[32] (1961), *1943* (1973), *Resistenza: una nazione che risorge* (1974-76), *Memoria presente. Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista* (1983), *Roma occupata* (1984), *Tradimento* (1985), *Nel regno del Sud* (1986). Tutti questi lavori – percorsi individuali, storie di singoli episodi, storie collettive – danno un contributo nel ridisegnare quel mosaico complesso, costituito da esperienze diverse, che si chiama Resistenza.

Ritorniamo infine alla definizione del concetto di *partecipazione*: dal latino *pars*, parte, e *capere*, prendere. Il *prender parte*, il concorrere e il collaborare a un'impresa di comune interesse, lo stabilire una relazione con altri su un tema specifico. Secondo questa definizione la partecipazione è un agire personale e responsabile finalizzato a determinare, insieme ad altri, l'indirizzo della vita comune. Ha pertanto un rapporto molto stretto con la politica, la società, la cultura e indica l'esistenza di una società civile ricca e pluralistica, mobile e informata, che si muove in un territorio situato tra le logiche della rappresentanza e quelle dell'esercizio attivo e non delegato.

In quest'ottica e in linea con la definizione che ne ha dato Henry Jenkins – «l'inter-attività è una proprietà della tecnologia, mentre la partecipazione è una proprietà della cultura»[33] – si è mosso Giannarelli, il cui impegno lavorativo (come autore e regista), divulgativo (partecipazione a convegni e manifestazioni pubbliche), e nel settore della formazione, è sempre stato indirizzato verso una logica di cultura partecipativa, lontana da una visione tecnocentrica e aderente a quelle attività che favoriscono la creazione di nicchie culturali (prima escluse dalle logiche editoriali)[34] e lo sviluppo, più in generale, di quelle competenze necessarie ai nuovi cittadini digitali ad affrontare la vita sociale e lavorativa, secondo le più moderne teorie educative.

La possibilità di accedere a questa nuova cultura partecipativa ha la funzione di articolare una nuova forma di curriculum implicito, che delinea quali ragazzi avranno successo e quali saranno lasciati indietro, sia nel mondo dell'istruzione che in quello del lavoro[35].

Oggi è evidente come sia importante un intervento politico e pedagogico funzionale a evitare il *gap di partecipazione* e a favorire l'acquisizione di competenze indispensabili *a vivere* nella società dell'informazione e della conoscenza. È per questa ragione che si vuole sottolineare la valenza civile ed educativa di tutto il lavoro di Ansano Giannarelli, teso alla costruzione di abilità indispensabili ai

nuovi cittadini all'esercizio dei diritti di cittadinanza e di partecipazione alla cultura contemporanea.

Non si è preso in considerazione in questo saggio il problema qualitativo rispetto alla produzione di contenuti «secondo modalità non professionali», non perché Giannarelli non se ne sia occupato – anzi il tema della formazione è sempre stato presente nella sua visione complessiva – ma piuttosto perché si è preferito dare risalto all'importanza sociale e culturale del processo creativo e partecipativo, a scapito dell'analisi qualitativa dei prodotti[36]. La modernità di Giannarelli sta nell'aver compreso che il cinema deve essere inteso come *forma di comunicazione*, in rapporto e relazione reciproca con tutta la grande famiglia dei documenti audiovisivi e con le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie. In questo senso, il suo percorso, dal cinema (o meglio, da un certo tipo di cinema) ai nuovi media, da una forma espressiva analizzata, conosciuta, studiata a modalità di comunicazione nuove, in divenire, ancora da esplorare in tutte le loro potenzialità, si inserisce in quel filone di ricerca, attuale e trasversale a diverse discipline, dalle scienze della comunicazione alle scienze dell'educazione, teso a colmare il *gap di partecipazione* alla cultura contemporanea. La democrazia non può che uscirne rafforzata!

[1] In questo senso va inteso anche il suo lavoro nel settore della tutela, della gestione, della catalogazione e valorizzazione, del ri-uso creativo dei documenti audiovisivi. Tale attività svolta presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e tesa a rendere accessibili al mondo della scuola, ai giovani, ai registi, agli appassionati, i documenti audiovisivi è da intendersi, anche se non trattata in questo saggio, rivolta alla creazione di uno spazio dialettico e di partecipazione civile.

[2] Intervista rilasciata a chi scrive tra i mesi di gennaio e giugno del 1997, in G. Ganino, *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Tecomproject, Ferrara 2001, p. 56.

[3] Per una definizione di «film», «non film», «audiovisivo» si rimanda al saggio di Ansano Giannarelli, *La descrizione del film*, in L. Cortini (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, Annali 14, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Effigi, Roma 2011.

[4] Ansano Giannarelli, in Ganino, *Altre forme di cinema* cit., p. 63.

[5] La Reiac vince il Nastro d'Argento nel 1967 per il mediometraggio *Diario di bordo* (Ansano Giannarelli e Piero Nelli) e nel 1968 per il complesso della sua attività in ambito documentaristico. Negli anni sessanta la produzione della Reiac Film è completamente autofinanziata, poiché il settore documentaristico ha una sola possibilità di recupero dei costi sostenuti attraverso i premi di qualità assegnati dal ministero del Turismo e dello Spettacolo e nella misura di dieci all'anno per i cortometraggi migliori. La Reiac Film li vince quasi sempre, ma ciò non basta a finanziare nuova produzione e a coprire i costi di gestione della struttura societaria. È per questa ragione che il gruppo promotore della Reiac Film decide di avviare una linea produttiva di cinema industriale. Nascono rapporti con la Fiat, con le Ferrovie dello Stato, Eni. Anche in questo settore la Reiac Film consegue riconoscimenti e diventa l'interlocutore audiovisuale di molte aziende importanti. Viene fondata, all'uopo, la Publireiac, con sede a Milano e soci milanesi, che opererà prevalentemente nel settore pubblicitario. Alla fine degli anni sessanta viene presa la decisione di perfezionare l'attività audiovisuale della Reiac Film. Nascono la Sav (Società Audiovisivi) e la Irtav (Istituto di ricerche sulle tecnologie audiovisive), provviste di un comitato scientifico di grande qualificazione. Maturano intanto i rapporti con la Rai, della quale la Reiac Film diventa, tra i primi e per molti anni, un partner progettuale ed esecutivo. Dall'intensa collaborazione con la Rai nacquero cicli, inchieste, documentari (sociologici e scientifici), telefilm sperimentali, fiction (notizie tratte dal sito http://www.pipernofaccini.it).

[6] G. Bernagozzi, *Sierra Maestra*, in «Film Mese», 1969, 32, p. 87.

[7] Si rimanda per una visione più completa dei suoi lavori alla filmografia presente in Ganino, *Altre forme di cinema* cit. Tale filmografia arriva fino al 1996, ed è pertanto da intendersi non completa.

[8] A. Giannarelli, in Ganino, *Altre forme di cinema* cit., p. 17.

[9] *Sierra maestra* racconta di un giornalista italiano, arrestato dalla polizia venezuelana, accusato di essere complice dei ribelli: lui non sconfessa gli ideali rivoluzionari e resta in carcere. Il film rievoca le lotte rivoluzionarie in America Latina – si ispira al caso del giornalista francese, amico di Che Guevara, Régis Debray, catturato, torturato, processato e condannato in Bolivia – e si inserisce nel filone più impegnato del cinema italiano della fine degli anni sessanta, quello della riflessione sui cedimenti della sinistra tradizionale rispetto alla repressione in atto nel Terzo mondo.

[10] A. Giannarelli, in Ganino, *Altre forme di cinema* cit., pp. 113-4.

[11] G. Gambetti, *Sierra Maestra*, «Cineforum», aprile 1970, 91, in Ganino, *Altre forme di cinema* cit., p. 114.

[12] Cfr. il capitolo «Sierra maestra», in Ganino, *Altre forme di cinema* cit.

[13] Giannarelli, *ibid.*, pp. 115-6.

[14] F. Di Giammatteo, *Una rivoluzione tascabile*, in «Bianco e nero», novembre 1969, 11-12, p. 169.

[15] L'uso del 16mm consente la presa diretta silenziosa, la mobilità della camera facilita la formula dell'inchiesta. La Reaic è una delle prime strutture italiane ad acquistare, nel 1967, una Eclair, la macchina da presa ideata dall'operatore di Jean-Luc Godard che consentiva la realizzazione di ottime riprese con la macchina sganciata dal cavalletto. *Sierra Maestra* realizzato con l'Eclair è uno dei primi film italiani girati in presa diretta.

[16] Di Giammatteo, *Una rivoluzione tascabile*, in «Bianco e nero» cit.

[17] Fernando Birri collabora alla stesura della sceneggiatura di *Sierra Maestra* e interpreta nel film la parte di un guerrigliero.

[18] Gambetti, *Sierra Maestra*, in «Cineforum» cit.

[19] L. Manovich, *The Language of New Media*, Massachusetts Institute of Technology; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, p. 86.

[20] Cfr. M. Arvat, *Tv e comunità*, in *Linguaggi televisivi. Progettare, scrivere, comunicare, insegnare*, a cura di G. P. Caprettini e S. Zenatti (a cura di), Carocci, Roma 2005.

[21] Cfr. Arvat, *Tv e comunità* cit.

[22] L'Organisation for Economic Co-Operation and Development (Oecd) su Wikipedia ha individuato tre caratteristiche affinché un documento possa essere considerato Ugc. Esso deve possedere *requisiti di pubblicazione*, deve essere chiaro *lo sforzo creativo*, deve essere prodotto *al di fuori delle pratiche e delle routine professionali*.

[23] M. Ricciardi, *La comunicazione. Maestri e paradigmi*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 37.

[24] Gillmor, in P. Ferri, S. Mizzella, F. Scenini, *I nuovi media e il web 2.0. Comunicazione, formazione ed economia nella società digitale*, Guerini e Associati, Milano 2009.

[25] H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York

University Press, New York 2006, trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007, p. XLVII.

[26] Cfr. T. W. Adorno - M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.

[27] Jenkins, *Convergence Culture* cit., p. XXV.

[28] Per approfondire tali tematiche, si rimanda a: M. Castells, *The Information Age. Economy, Society and Culture*, III*: End of Millennium*, Blackwell Publishers, Malden (Mass.) 1998, trad.it. *L'età dell'informazione. Economia, società, cultura*, III: *Volgere di millennio*, Università Bocconi, Milano 2003; P. Ferri, S. Mizzella, F. Scenini, *I nuovi media e il Web 2.0. Comunicazione, formazione ed economia nella società digitale*, Guerini e Associati, Milano 2009; Jenkins, *Convergence Culture* cit.; Manovich, *The Language of New Media* cit.

[29] Per approfondire tali concetti, si rimanda a: M. Grimm, *Bout Your G-g-Generation*, in «American Demographics», 25, 2003, 7; N. Howe - W. Strauss, *Millennials Rising: The Next Great Generation*, Vintage Books, New York 2000; M. Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*, in «On the Horizon», Mcb University Press, IX, ottobre 2001, 5 (articolo disponibile al sito: www.marcprensky.com/writing/Prensky-Digital Natives, Digital Immigrants-Part1.pdf; consultato il 10 ottobre 2008); P. C. Rivoltella, *Screen Generation. Gli adolescenti e le prospettive dell'educazione nell'età dei media digitali*, Vita e Pensiero, Milano 2006; D. Tapscott, *Growing up Digital: The Rise of The Net Generation*, McGraw-Hill, New York 1997.

[30] Cfr. il capitolo su *Non ho tempo*, in Ganino, *Altre forme di cinema* cit.

[31] Cfr. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film*, Lindau, Torino 1998.

[32] Giannarelli ha realizzato soltanto il trattamento del film, in collaborazione con Mino Argentieri.

[33] H. Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, trad. it in *Culture partecipative e competenze digitali*, introduzione e cura di P. Ferri e A. Marinelli, Guerini e Associati, Milano 2010, p. 69.

[34] Si sta assistendo a un nuovo scenario contraddistinto dalla disintegrazione del mainstream (industria dell'intrattenimento e dello spettacolo del secolo scorso incentrata su pochi prodotti di successo per tanti) in un mercato di frammenti culturali diversi e milioni di nicchie. Nell'analisi di Chris Anderson, il tramonto del *mainstream* ci introduce nell'era della coda lunga. «Potendo contare su un numero pressoché infinito di "scaffali digitali", i negozi online (Amazon, iTunes ecc.) ottengono grandi guadagni dalla "coda lunga" delle "non hit", ovvero tutti i prodotti di nicchia ignorati dal mercato di massa. Per la prima volta nella storia, hit e nicchie sono sullo stesso livello economico, entrambi voci in un database in cui vengono richiamate a richiesta, entrambe ugualmente degne di essere trattate. All'improvviso la popolarità non detiene il monopolio della redditività» (C. Anderson, in Ferri, Mizzella, Scenini, *I nuovi media e il Web 2.0* cit., p. 248).

[35] Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture* cit., p. 58.

[36] Si concorda, in questo senso, con ciò che ha affermato Jenkins, intervenendo «in difesa della spazzatura»: «Non bisogna ridurre il valore della cultura partecipativa ai suoi prodotti, bisogna invece pensare al suo processo. Pensate per un momento a tutti i corsi d'arte e di scrittura creativa che si tengono nelle scuole di tutto il mondo. Pensate, per esempio, a quanti bambini imparano a produrre vasi d'argilla. Non glielo insegniamo perché pensiamo che molti di loro da adulti diventeranno ceramisti di professione. In effetti, molti di loro produrranno solo blocchi informi di argilla che solo una mamma può apprezzare […]. Lo facciamo perché vediamo un valore nel processo di creazione di qualcosa, nell'apprendere a manipolare l'argilla o quello che si ha a disposizione. In altre parole, c'è un valore nella creazione, del tutto indipendente dal valore che attribuiamo poi al frutto dell'atto creativo. In questa prospettiva, l'allargamento del numero di quanti possono

creare e condividere con altri quello che hanno creato è importante anche se nessuno di noi produce nulla di meglio dell'equivalente letterario di un grumo informe di argilla che verrà apprezzato da coloro a cui è destinato (la mamma o la comunità dei fan) e da nessun altro» (Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture* cit., p. 308).

Memorie

Fernando Birri

Ansano: prima il compagno, dopo l'amico e infine il fratello.

Ansano con il quale mi ha unito qualcosa di molto più forte, molto più profondo, forse molto più difficile da dire che il sentimento che suscita la sua scomparsa, che per me, comunque sia, non è una scomparsa.

Infuriava una tempesta di sabbia, eravamo con un piccolo aereo, in una piccola base ad Algeri. Era in occasione del primo incontro internazionale che si faceva delle cinematografie del, così mal detto, Terzo mondo: America Latina, Asia e Africa. Io ero su quell'aereo, che stentava a decollare e non si sapeva se fosse partito o meno. A un certo punto iniziò a tremare. Noi eravamo stati a questo congresso ad Algeri e guardai il mio compagno, che era seduto accanto a me e lui mi disse: «Ce la faremo». Ha sorriso e ha detto: «Ce la faremo». È ovvio che non sia un mistero chi fosse questo compagno, era Ansano. Io non lo conoscevo, l'ho conosciuto lì in quel momento. Per me è stata bellissima questa frase perché, nevrotico come sono e con la paura dell'aereo, sentire la sua presenza così serena e sorridente è stata veramente una specie di medicina astratta. Per questo lo ricordo. Ha continuato a insufflarmi, a darmi, a regalarmi, generosamente, durante gli anni.

Il mio primo film come attore l'ho fatto con Citto Maselli e si chiamava *Gli sbandati* (*ab illo tempore*) e il mio primo film come assistente dell'assistente dell'assistente l'ho fatto con Carlo Lizzani e si chiamava *Ai margini della metropoli*. Con Marina Piperno poi, ovviamente, abbiamo dato vita a quest'avventura di *Sierra Maestra*. Io non posso e non voglio dilungarmi troppo però, per chi avrà voglia di vedere *Sierra Maestra*, io volevo precisare in anticipo due cose molto semplici.

Intanto bisogna dire che il film è datato; è un film della fine degli anni sessanta, del 1969 per la precisione. Era un momento molto particolare e se il film non viene inteso nel suo momento storico non si capisce nulla. Visto oggi, ci sono ancora tante cose sulle quali è possibile essere d'accordo e altre cose no. Però quello che è importante o, per lo meno, che io sento il bisogno di dire, è che quotidianamente, in televisione si usa la parola *guerriglia*, in una maniera che, per me, è assolutamente impropria. Si parla di guerriglia, si condanna la guerriglia. Scusatemi, io voglio essere molto sincero, quello che chiamano guerriglia è solo una forma di teppismo neofascista, che non c'entra niente con il nostro ideale, con il quale abbiamo costruito o abbiamo tentato di costruire un mondo nuovo, attraverso tanti elementi, tra cui la guerriglia. La guerriglia latino-americana, poi mutata nel mondo attraverso altre manifestazioni, è stata una delle forme possibili, non l'unica.

Questo mi premeva dirlo perché sento che c'è qualcosa che non torna quando si parla di questi argomenti. Sento che, a un certo punto, la storia ha i suoi tempi e i tempi di *Sierra Maestra* erano quelli. Oggi sono altri, però la rivoluzione in quanto concetto continua ad essere tanto valida quanto allora, adesso e sempre, perché in fondo, quello di cui si parla, di cui noi vogliamo parlare è di una rivoluzione della coscienza. Questa è la cosa fondamentale, capire questo concetto, perché se non si comprende questo non si capisce nulla. In questa rivoluzione della coscienza noi abbiamo dei lunghi antecedenti. Chi volete chiamare? Volete chiamare Gramsci? Chiamiamo Gramsci. Vogliamo chiamare Cafiero e Malatesta? Chiamiamo Cafiero e Malatesta. Oltre a questi antecedenti, voglio citare anche Gandhi. Veramente un uomo pacifista. Sono contro la violenza, ma ciò non toglie che al momento della scelta, alcune circostanze storiche ti portino a essa. Voglio citare un ultimo nome, per chiudere questo piccolo ricorso di tipo storico: Pasolini. È uno che ha parlato di tutto questo e poi la sua vita ha preso una forma di violenza, che non era certo la violenza di una rivoluzione nel senso classico della parola, ma era la violenza del sistema, quella che ancora oggi continuiamo a subire. Vorrei che questo fosse chiaro tra noi. Per lo meno io sento il bisogno di dirlo, in modo tale che quando si vede *Sierra Maestra* si capisca il come e il perché di questa cosa.

Torniamo ad Ansano. Con lui, in seguito, ho fatto un altro film che si chiama *Non ho tempo*, nel quale viene fuori un'altra rivoluzione, la Rivoluzione francese del 1789, quindi *liberté*, *égalité*, *fraternité*. Queste parole, dette oggi, sono il primo a sostenerlo, e senza timore, suonano *démodé*. Mi dispiace per la storia, perché se suonano *démodé* vuol dire che noi siamo più avanti di questa storia. Ma sono concetti che non si possono lasciar perdere. Anche se, come dico, bisogna stare poi attenti a chiarire in quale modo vengono adoperati, con quale senso, con quali fini e con quali scopi. Perché la violenza che si vede, ripeto, in televisione, non c'entra niente con quella violenza della guerriglia o con quella che in un qualche modo ha rappresentato una delle tante forme possibili con cui si è cercato di cambiare il mondo.

Torniamo ad Ansano. Nel sodalizio che c'è stato tra noi, nel tentare di fare le cose insieme, è stato veramente un punto di riferimento per me, oltre al fatto sentimentale che ho detto prima e che è importantissimo, perché senza questo (il cuore) non si fa niente. La testa va molto bene, però se non vanno insieme, anche con quello che è più in basso, non si fa niente. Allora, in questa fratellanza tra Ansano e Fernando, Fernando rappresentava la follia. Lo ammetto in prima persona, rappresentavo la follia. Ansano rappresentava, invece, il rigore. L'ostinato rigore di lunga tradizione. Ansano aveva una mentalità molto avanti nei suoi progetti, però come struttura mentale era una mentalità di formazione classica. Io, invece, nel mio essere scompaginato, nella mia follia, rappresentavo, perché no?, la temerarietà, la sorpresa, l'imprevisto, di un mondo che ancora si sta facendo *oggi*, mentre stiamo parlando.

La follia di chi parla e il rigore di Ansano – ma anche lui parla, attraverso le mie parole – si riuscivano a completare, a complementare una prospettiva di lavoro veramente bellissima, seria, appassionata. In un mondo come questo di oggi, che sembrerebbe portato, quotidianamente, verso forme di scetticismo, per non dire di cinismo, veramente agghiaccianti, rappresentava ancora quella parolina così piccola, ma formidabile che è l'entusiasmo. Rappresentavamo l'entusiasmo quando eravamo insieme. Abbiamo lasciato un lavoro in sospeso. Ansano stava correggendo i sottotitoli italiani di uno dei miei ultimi film che era *Il secolo del vento*, tratto dal libro di Eduar-

do Galeano. Ansano si stava prendendo la briga di correggere quelle che erano state le versioni dei traduttori italo-americani dell'Argentina. Questo entusiasmo, «en-theos-iasmo», quest'essere toccato dall'ala di Dio, era quello che veramente ci accomunava.

In realtà, anche Ansano aveva il suo grammo di follia, come Zavattini, sul quale poi ha fatto dei film, con Marina Piperno, delle realizzazioni bellissime. Ma Ansano, a un certo punto, viene in un qualche modo come eclissato, oscurato, emarginato da un sistema. Io ho soltanto una frase, che è di un altro emarginato, un tale Arthur Rimbaud, il quale ha saputo dire, in un certo momento: «Par délicatesse/ J'ai perdu ma vie»[1] (ho perso la mia vita per delicatezza). Credo che in gran parte Ansano, che non ha perso la sua vita, ma ha perso la sua «caratura» ufficiale, sia stato emarginato perché lui era, insieme a queste altre poche cose che ho tentato di dire, anche un esempio di grande delicatezza. Chiamatela modestia, chiamatelo rigore, chiamatelo silenzio, chiamatela misura. Ansano ha avuto questa capacità. Io preferisco chiamarla, con Rimbaud, delicatezza.

Per finire questi appunti tachigrafici, voglio dire semplicemente questo: certo che siamo tristi per la perdita di Ansano, ma certo. Certo che sentiamo come qualcosa che ci manca, come un pezzo di fegato. È vero, ma io voglio ricordare, ancora una volta, questa specie di simbiosi tra le culture italiche e latino-americane, che cosa è successo quando è morto il più grande di tutti noi, del nuovo cinema latino-americano, Glauber Rocha. Quando è morto Glauber Rocha, in circostanze terribili (in Portogallo), l'ho portato in Brasile e quando è arrivato, gli amici e i compagni che cosa hanno fatto? Hanno fatto intorno alla bara di Glauber una grande festa, una festa incredibile. Hanno bevuto, hanno mangiato, hanno fatto l'amore, hanno ballato, hanno fatto tutto ciò che di profano si può fare per non farsi intimidire, per non farci in qualche modo perdere la volontà di gioia e di vita, che sono la grande lezione che Ansano ci lascia. Più di questo non voglio dire, però sento che la morte di Ansano non deve essere per noi un duello, deve essere la provocazione per fare nella vita, anche se tutto sembra negarlo e negarci, una grande festa. Questa è la mia opinione, discutibile.

[1] A. Rimbaud, *Chanson de la plus haute tour*, **completare il rif. bibliogr. con l'opera in cui la poesia è contenuta, edizione, anno.**

Luciana Castellina

Vi confesso che mi fa una certa impressione venire in Archivio e non trovare più Ansano. La storia dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico è talmente legata ad Ansano, che non vederlo fra di noi è una cosa quasi fisica, si sente il vuoto, l'assenza. Il mio contributo essenziale alla vita di Ansano Giannarelli è stato quello di ricevere la sua iscrizione alla Federazione giovanile comunista, circa un secolo fa, e debbo dire che con lui mi è andata bene. Non sempre è andata così, perché ho iscritto gente di cui… «non ne parliamo».

Mi è andata bene perché Ansano è stato comunista nel senso migliore del termine. Ha influito nel suo modo di intendere il cinema in rapporto al suo impegno politico e nel Pci. Mi ha fatto una certa impressione rileggere oggi la lista di coloro che erano presenti, come soci fondatori, alla costituzione dell'Archivio nel 1979, perché i nomi sono molto indicativi. Ci sono naturalmente quelli che si occupavano di cinema e questo, in qualche modo, è naturale: Zavattini, Scola, Maselli, Giannarelli, ma c'erano anche Trentin, Amendola, Ingrao, Fabio Mussi, Ledda ecc.

Riuscite a immaginare, *adesso*, una riunione dell'Archivio in cui intervenga la dirigenza politica della sinistra? Difficile. Mi viene da fare questo confronto perché andando a vedere il mio diario, da cui poi ho tratto un libro, ho scoperto (non me lo ricordavo più!), che le prime mostre di quadri le ho viste nelle sedi del Partito comunista, del Partito socialista, persino della Democrazia cristiana e che il dibattito, tra realismo, astrattismo ecc., si sviluppava anche in seno ai partiti politici. Difficile figurarsi oggi anche i dirigenti nazionali dei partiti che in qualche sede politica si impegnino in una discussione sulle tendenze del cinema italiano.

Ansano è stato protagonista di anni in cui il rapporto tra politica e cultura, tra politica e cinema era vivo, e in fondo l'Archivio è figlio di quell'incontro. La lista di coloro che lo hanno fondato indica bene come il Pci fosse attento al cinema, anche perché tra il comuni-

smo italiano e il cinema c'è stato un rapporto particolare, dato dal fatto curioso che importanti esponenti del gruppo dirigente del Pci, nel secondo dopoguerra, venissero dal Centro sperimentale di cinematografia (Ingrao, Licata e poi alcuni intellettuali di primo piano impegnati nella politica). A me è capitato molte volte, negli anni della polemica con il cinema americano, fatto in Europa, e all'epoca dei negoziati del Gatt[1], di dire a Jack Talenti, che era il mio omologo (io rappresentavo l'Europa e lui Hollywood, con due pesi alquanto diversi): «badate che, da noi, il Partito comunista italiano non è nato a Mosca, ma è nato a Hollywood». Una battuta, naturalmente, che però coglieva un elemento di verità, **basterebbero di (?)** racconti di Ingrao, che aveva frequentato il Centro sperimentale. Era innamorato perdutamente di Alida Valli, come è noto, e lo ha confessato svariate volte. Lui diceva: «noi siamo diventati antifascisti attraverso il cinema americano» e aggiungeva che l'antifascismo dell'Italietta prefascista non entusiasmava, perché coltivato in seno a una cultura elitaria, ermetica, chiusa. «Finalmente – diceva Ingrao – scoprivamo che poteva esserci una cultura popolare che non era fascista, incarnata ad esempio dai film americani del *New Deal*».

La cultura cinematografica è stata un ingrediente importante del periodo del secondo dopoguerra. Ansano, che era più giovane di quella generazione, è stato però tra coloro che hanno cercato di dare un senso a questo particolare rapporto con la politica e con la società. L'idea era che il cinema fosse uno sguardo penetrante sulla realtà, un mezzo per conoscerla e indagarla; e questo non si riferiva solo al documentario o all'inchiesta filmica, ma alla fiction e al documentario insieme, nella misura in cui la fiction era capace di suscitare passioni, di ispirarsi a dei valori, di dare senso alle cose e di essere in grado di comunicare. Era importante l'uso conoscitivo del cinema e il suo carattere universale. Ricordo queste cose perché sono sempre più nostalgica, anzi ormai «vetero», non solo per ragioni anagrafiche, ma anche perché mi piacevano di più i tempi passati che quelli attuali, lo confesso, e quando sento parlare di «rottamatori» mi viene l'orticaria. Galvano Della Volpe – pure i filosofi si occupavano di cinema – diceva che il cinema era come la filosofia, perché aveva la stessa pulsione conoscitiva e di espressione, in quanto strumento conoscitivo dell'universalità. Voglio ricordare anche una frase di Barbaro (se la sentissero, ci picchierebbero tutti i rottamatori e non solo loro, anche i più giovani e i più innocenti), il quale inveì contro il cinema come divertimento: «dovremmo fare cinema per avere la magra soddisfazione di divertire degli sfaccendati imbecilli?!». Forse è una posizione «eccessiva», ma la frase coglieva quello che, in quegli anni, era un sentimento diffuso. Toti Scialoja diceva, subito dopo la fine della guerra, «siamo stati afferrati dalla storia» e l'idea che noi non facessimo parte di chi la storia la faceva, era un'idea impensabile. In fondo, diciamo che l'Archivio nasce da questa idea. Nasce tardi, nel 1979, dopo molti anni, ma c'era ancora l'onda lunga di quel tipo di pensiero e quel tipo di impegno. Ansano aveva dato un particolare significato al fatto che questo archivio si chiamasse Archivio del movimento operaio, perché esplicitava una scelta di campo, per dare volto, diceva, alle classi subalterne, per dar loro la possibilità di prendere la parola. Inoltre, ciò che mi ha colpito di più, nel corso di tanti anni, è la battaglia fatta da Ansano per sotterrare la distinzione tra il documentario e la fiction, per lottare contro l'idea che il documentario, così come i corti, fossero i parenti poveri del cinema di finzione, per esaltare l'unicità del linguaggio cinematografico nelle sue espressioni. Ansano distingueva, giustamente, il cinema dalla televisione, perché questa tende a consumare tutto nell'immediatezza e nella standardizzazione, mentre sia la finzione che il documentario hanno bisogno di soggettività nel raccontare e del tempo della riflessione e della reinterpretazione. Questo è quello che rende il cinema documentario e la fiction molto simili e, invece, li differenzia, certamente, dalla televisione.

Mi dispiace per tante ragioni che Ansano non sia più qui, ma in particolare perché si sta riaprendo una stagione del documentario, ce lo dicono i festival recenti, i lavori di qualità che finalmente riescono a raggiungere un pubblico. Questo accade, credo, perché c'è una tale drammaticità della storia presente, come nel dopoguerra, che è difficile sottrarsi, limitarsi a fare film di intrattenimento (certo se ne fanno tanti lo stesso). Insomma, c'è un elemento molto politico, che ha portato a tutto questo. Spero che l'Archivio riesca a raccogliere qualcosa da questa nuova stagione, avendo lottato perché questo avvenisse. Non solo per conservare la memoria, ma perché la memoria fosse continuamente alimentata e perché il documentario,

come Ansano ha sempre sostenuto, fosse riconosciuto come un grande contributo a tutto il cinema e alla sua capacità di indagare e raccontare la realtà.

[1] Gatt è l'acronimo del General Agreement on Tariffs and Trade (Accordo Generale sulle Tariffe ed il Commercio), firmato il 30 ottobre 1947 a Ginevra con il fine di favorire la liberalizzazione del commercio mondiale. Nel corso degli anni, sono stati negoziati nuovi accordi commerciali ai quali hanno aderito, di volta in volta, un numero crescente di paesi. L'ultimo e più importante di tali negoziati, l'Uruguay Round, si è svolto tra il 1986 e il 1994 ed ha coinvolto 123 paesi , terminando con la firma degli accordi di Marrakech, il 15 aprile 1994, con la creazione del Wto (World Trade Organization). [n.d.c.]

Cecilia Mangini

Il fatto che Ansano oggi non sia più con noi è un buco nero, qualcosa con cui non riusciamo neanche a fare i conti. Con lui abbiamo perso una figura molto complessa, perché non era solo il documentarista, non era solo il difensore del documentario come genere cinematografico più debole, più fragile, ma al tempo stesso più necessario, era anche un grandissimo organizzatore culturale. Una persona che ha insegnato moltissimo ai giovani, a quelli che si affacciavano alla regia documentaria e con alcuni di loro ha intrattenuto una fitta corrispondenza. Poi c'era il suo modo ironico, divertito di essere in continuo contatto con la realtà politica di questo paese, che non merita i mali che, continuamente, lo affliggono. È un malato cronico questo paese e ci rincresce parecchio.

Vedendo *Sierra Maestra*, ho avuto una specie di illuminazione ed è di questo che voglio parlare. Ho ripetuto spesso che eravamo una generazione fortunata, ma ho scoperto, riandando a quel film, che non è vero. Non siamo stati una generazione fortunata perché *Sierra Maestra*, che io non avevo veduto a suo tempo, mi è sembrato un film di un valore assolutamente eccezionale per un'infinita serie di motivi: la bellezza dell'inquadratura, la sceneggiatura, i dialoghi, il montaggio. Vi sono soluzioni all'avanguardia, di un'innovazione talmente ardita. Ve ne segnalo una sola: accostare il Venezuela, nazione allora schiava degli Stati Uniti, alla Sardegna, occupata militarmente perché l'isola restasse ancorata all'archeologia del banditismo, è stato veramente rivelatore, come una luce che si accende nella mente.

Qualsiasi cinematografia, di fronte a un film così, avrebbe dovuto dare carta bianca a un regista di quel polso e di quella capacità, perché continuasse ad aprire nuovi universi di comunicazione audiovisiva. Perché tutto quello che è sperimentazione è di fondamentale importanza per il cinema. Sappiamo, ad esempio, che cosa ha significato per il cinema italiano *La terra trema* di Luchino Visconti. Ci sono opere, che possiamo chiamare pilota, che aprono strade

nuove all'arte e alla cultura. In *Sierra Maestra* ho visto una di queste opere pilota. Chiaramente, un'opera che è rimasta sola nella sua unicità, perché purtroppo l'organizzazione del sistema cinematografico italiano tende a respingere e isolare le persone che possono dare di più, arricchire di forme nuove pratiche consolidate.

Ansano non è stato solo. Vi sono stati anche altri giovani, che avendo una propria spinta interna, fatta di creatività e lungimiranza, poi sono stati costretti a ritornare in un recinto che veniva considerato punitivo (e non lo è), quello del documentarismo.

Vedendo *Sierra Maestra*, questo è il rimpianto che ho avuto, vivo, molto forte, quasi facendomi sentire male, con una stretta interna. Credo che bisognerebbe fare qualcosa per sottrarre all'oblio queste aperture di strade nuove, e quindi proporrei che ognuno di noi adottasse un film di Ansano e ne scrivesse, e che se ne facesse un libro, una testimonianza di quanto ha contato e di quanto ha fatto. Per *Sierra Maestra* lo farei di corsa.

Citto Maselli

Di Ansano è stata ricordata e sottolineata l'attività di regista ed è stato giusto perché, a partire da *Sierra Maestra*, è stato un regista originale e rigoroso. Coerente come pochi di noi, nell'ininterrotto ricercare, senza mai adagiarsi negli schemi narrativi e linguistici più adoperati. Del resto, gli spettatori potranno giudicare dalla visione dei film. Anche io potrei parlare di Ansano regista perché, ancora ragazzo, seguì le riprese di due miei documentari del 1951: *Zona pericolosa*, sull'educazione dei bambini alla violenza da parte del contesto sociale e *Niente va perduto*, sugli stracciaroli romani. Fu un aiuto regista attentissimo e umile. Interessato anche al mio modo di girare i due documentari contemporaneamente, cioè utilizzando gli ambienti e i luoghi dove, di volta in volta, spostavamo la troupe, per tutti e due gli argomenti. Si risparmiava così tempo e denaro, anche se io regista dovevo fare uno sforzo notevole e continuo, per avere sempre tutto chiaro in testa, ma lui, ricordo bene, riusciva, incredibilmente, a seguirmi e a suggerirmi. Anche a occuparsi della straordinaria macchina da presa, la Cameflex, con cui io giravo. Il tutto senza mai gridare e senza essere mai invadente. Diventammo amici da allora. Con alti e bassi, quanto a frequenza nel vederci, ma con una stima e confidenza mai mutate negli anni, direi nei decenni.

Quasi subito dopo, cominciò la sua attività nel Partito comunista, cui tutti e due appartenevamo. A proposito, una parentesi, ho notato divertito che in tutte e due le belle note biografiche del programma[1] viene evitato accuratamente di nominare quel partito, che tanta parte ha avuto nella sua vita e magari nella vita di tanti e tanti di noi, oltre ad alcuni milioni di italiani. Entrò così, poco dopo, nella commissione cultura di quel partito e precisamente nella segreteria della sezione cinema, diretta da Mino Argentieri. Furono anni difficili in quel partito, perché sempre più si faceva strada una logica direi inconscia, sotterranea, di adeguamento ai tempi e all'esistente, con la motivazione della necessità di una maggiore aderenza alla realtà e poi della competizione con il nascente Partito socialista craxia-

no, che aveva adottato le parole d'ordine di modernizzazione e deideologizzazione (credo nasca da lì il bizzarro costume di considerare, in senso negativo, il termine «ideologia»). Un partito che stava guadagnando simpatia, non solo nei media, ma anche tra una parte dei giovani e dei nostri simpatizzanti. Anche tra noi comunisti, infatti, venivano fuori inaspettati entusiasmi per gli Stati Uniti o addirittura per Mike Bongiorno.

Si tratta di tutta una lunga e significativa storia che, prima o poi, bisognerà studiare e raccontare seriamente. Molti di noi comunisti allora si ritrovarono immediatamente d'accordo nel denunciare l'assurda involuzione che il nostro partito rischiava di iniziare. In particolare, ricordo: Riccardo Napolitano, Mino Argentieri, Giuliani De Negri, Dario Natoli, Ansano Giannarelli e io. Convergevamo tutti con le posizioni di Giovanni Cesareo, che aveva scritto due fondamentali libri sul mezzo televisivo e sul suo uso in Italia[2]. Non era affatto una battaglia facile, anche perché nessuno di noi aveva in testa un futuro politico e dunque nessuno di noi lavorava per guadagnarsi posizioni utili dentro al partito. Invece, ci trovavamo di fronte compagni abili e svagati, che avevano fatto della loro stessa vita una macchina di avanzamento, nel peso e nella forza da acquistare nei nostri organismi e anche in alcune zone della nostra stampa. Inoltre, questi compagni si trovarono, sostanzialmente, a convergere con un'altra colonna di pensiero che si era creata tra i professori universitari e i sociologi, a partire da Alberto Abruzzese e indirettamente da alcune fraintese posizioni di Asor Rosa sulla rivista «Lotta di classe». Era in discussione la vecchia questione delle priorità date, nei partiti marxisti e nei sindacati, ai fatti strutturali ed economici. Per cui, come dicevo, lo stesso gruppo del partito esitava a prendere delle posizioni. Va ricordato che proprio in quegli anni si era passati, nella direzione della commissione cultura del Pci, da Giorgio Napolitano, che aveva peraltro promosso e mirabilmente gestito l'unico comitato centrale del partito sulla cultura, ad Aldo Tortorella, che impiegò, comprensibilmente, un minimo di tempo a orientarsi tra i messaggi, in gran parte in codice, che circolavano su questi temi.

Racconto forse un po' troppo dettagliatamente queste cose, sia perché sono in generale ignorate, sia perché stiamo parlando di Ansano Giannarelli e per lui, ancor più che per noi, esse furono una

sorta di ragione di vita. Fu proprio per sua iniziativa che arrivammo a scrivere un vero e proprio documento interno, analitico e propositivo, destinato alla segreteria del partito. Ricordo che ci chiudemmo in cinque nella casa messa a nostra disposizione da una compagna, lavorando, si può dire, giorno e notte sotto la sua guida e con il suo spirito organizzativo. Nel disordine del mio archivio personale, non sono sicuro di rintracciare facilmente quel lungo documento, ma se ci riuscirò, farò anche di tutto per farlo pubblicare, da «Critica Marxista», per esempio. E lo riterrei, se ci riesco, proprio il più bel regalo per Ansano, per la sua memoria.

Occorrerebbe parlare anche della Reiac, la società di produzione cinematografica e televisiva che Ansano fondò con la sua compagna di allora, Marina Piperno. Una società che gestirono tra mille difficoltà oggettive, ma con una grande coerenza culturale e trasparenza organizzativa. Anche qui rimanderei a uno studio serio e approfondito, da compiere e pubblicare, sulla Reiac e sulla sua non breve vita, approfittando anche di collaborazione preziosa di Marina Piperno, che ne fu non so se l'anima o la macchina da guerra. Ancora, ci sarebbe molto da dire sulla sua dedizione all'Archivio, che ha contribuito a fondare con Paola Scarnati e tanti altri: insieme, Ansano e Paola ne sono stati i costruttori e animatori per tanti anni.

Concludo con alcuni ricordi sulla persona. Intanto il mistero della sua velocità nel leggere un articolo importante, tipo di Reichlin o di Berlinguer su «Rinascita»: se noi comuni mortali impiegavamo almeno tre quarti d'ora per la lettura, lui si sbrigava in alcuni minuti. Ma non si può dire che gli fosse sfuggito necessariamente qualcosa. Aveva letto e capito tutto, più di noi. Poi la velocità con cui arrivavano e passavano le arrabbiature, che tutto a un tratto lo scuotevano, mentre la voce gli diventava di petto e quasi rauca. Quando poi passava, tornava quasi istantaneamente il soave conversatore di un minuto prima. Era un fatto quasi magico. Siamo in molti credo a ricordarlo. Com'era silenzioso, ma anche accanito; severo, ma anche dolcissimo. Un grande amico, che ci manca terribilmente, fin da adesso e ci mancherà sempre di più. Ciao Ansano!

[1] Si fa riferimento ai materiali predisposti per l'iniziativa «Senza perdere la gentilezza. Il cinema ribelle di Ansano Giannarelli» promossa dall'Aamod a Roma, dal 19 al 21 ottobre 2011, per ricordare la figura e l'opera di Giannarelli, spentosi il 26 agosto 2011.

[2] Cfr. G. Cesareo, *Anatomia del potere televisivo*, Franco Angeli, Milano 1970; Id., *La televisione sprecata*, Feltrinelli, Milano 1974 [n.d.c.].

Dell'industria e del lavoro

La paziente arte di sperimentare. I film sul lavoro di Ansano Giannarelli

di Silvia Savorelli

> «Sperimentare è l'unica cosa che m'entusiasma. Non m'interessa il lavoro artistico, la posterità, la fama, ma solo il piacere della sperimentazione in se stessa. È l'unico ambito in cui posso sentire di essere onesto e sincero (Orson Welles)». Mi sembra straordinaria, tanto da volerla condividere. L'ho scoperta da poco.
>
> Ansano
>
> (email inviata da Ansano il 16 giugno 2005)

1. *Premessa per «un cinema dove fossero più importanti le idee dei soldi».*

Uno dei primi film prodotti dalla Reiac, firmato da Ansano Giannarelli, è *Profilo di un operaio* (1964). La scelta del tema non è casuale, ma ugualmente ci chiediamo: perché iniziare da un film sul lavoro? Perché raccontare la storia di un uomo come tanti altri, attraverso un film documentario? Dopo aver esordito alla regia con *16 ottobre 1943* (1960), e realizzato molti film per la Corona cinematografica e la Documento film, Ansano decide di fondare, assieme a Marina Piperno e Piero Nelli, una società di produzione atipica nel panorama italiano: la Reiac Film[1]. Nello stesso periodo, conosce Cesare Zavattini e partecipa a *Cinegiornale della Pace* (1963) e ai *Misteri di Roma* (1963).

Sono anni complessi e contraddittori. Nel settore documentario, emergono i risultati nefasti prodotti dalla legislazione statale sul settore cinematografico, che prevede tra l'altro la programmazione obbligatoria dei cortometraggi nelle sale, abbinati ai film di finzione. Finisce per affermarsi quella che provocatoriamente fu definita "formula dieci"[2], cioè una produzione standard di documentari della durata media di dieci minuti, realizzati soprattutto per incamerare il tre

per cento dell'incasso realizzato dal lungometraggio cui erano abbinati. Nascono e proliferano così società di produzione che si spartiscono i miliardi elargiti dalle commissioni ministeriali per film di scarso interesse e valore. Molti autori tentano di opporsi a questa farsa e l'Anac (Associazione nazionale autori cinematografici) pubblica il *Libro bianco del cortometraggio italiano*[3], a cui lo stesso Giannarelli collabora: questa situazione viene pubblicamente denunciata, evidenziando come sia stata penalizzata la produzione di qualità e i piccoli produttori cinematografici.

Il panorama, in quegli anni, si era inoltre arricchito della presenza di un nuovo potente elettrodomestico, entrato nelle case degli italiani: il televisore, che permette di vedere sia programmi di intrattenimento come *Lascia o raddoppia?*, sia interessanti inchieste televisive firmate da Soldati, Zavattini, Emmer, Sabel, Zatterin, e dal 1963 una rubrica di approfondimento come *Tv7*, a cui collaborano importanti documentaristi.

All'inizio di quel decennio, succede anche che il cinema di finzione, quello più critico, meno commerciale, punta l'obbiettivo delle cineprese sugli operai, come archetipi, come simboli di una società in trasformazione, evidenziando una realtà in divenire: da una parte vi è la perenne ricerca del benessere economico, dall'altra sono evidenti le forme di sfruttamento e di alienazione. Nei festival e al cinema i protagonisti sono uomini e donne[4], lavoratori smarriti, migranti affascinati dalla società dei consumi, che cercano di adattarsi alle periferie in trasformazione. Ma il cinema di finzione è più interessato alle inquietudini dell'uomo moderno, e non tanto al lavoro vero e proprio, inteso come forma di sapere e di cultura tecnica, elemento fondativo dell'identità.

Per molti autori la fabbrica è il grande simbolo del Novecento, collegata alla stessa nascita del cinema, quello della realtà, con le operaie che escono dalle Officine Lumière e si dirigono verso la cinepresa, immobile fuori dal luogo di lavoro. Un grande set, distante e impenetrabile, mostrato esternamente e non raccontato da dentro. Così il cinema cerca di varcare i cancelli, e non potendo entrare nei luoghi di lavoro reali, in alcuni casi, li ricostruisce, li ripopola, talvolta con *non-attori*[5]. Anche il cinema documentario cerca di entrare nelle grandi fabbriche, e alcuni autori, negli anni sessanta, grazie

alle committenze industriali o del cinema di propaganda, oltrepassano i cancelli. Si avvera il «sogno proibito»[6] di Cecilia Mangini, che si immerge nelle fabbriche del Nord e tra le lavoratrici del Sud per denunciare la condizione di sfruttamento del lavoro delle donne. Nel film *Essere donne* (1965), commissionato dalla sezione stampa e propaganda del Pci, la fabbrica è il cuore pulsante dell'accumulazione capitalistica: un ambiente degradato e degradante, dove la Mangini, tra le prime documentariste, ci mostra finalmente i volti di donne *vere* che compiono gesti ripetitivi, e si muovono affaticate in ambienti sporchi e angusti, assorbite da tempi di lavoro angoscianti. Altri autori, grazie alla committenza industriale, possono entrare nei grandi stabilimenti, mostrando il luogo di lavoro «ripulito» e reso visibile, enfatizzando l'efficienza e l'organizzazione del lavoro, non soffermandosi sui volti e le voci degli operai ma sulle macchine, la crescita e la produttività tecnica, vere icone del progresso. Per altri vi è il fascino visivo dell'«estetizzazione del gesto e della postura, con la meccanizzazione ludica del corpo»[7]; la violenza dei colori e la maestosità degli ambienti delle fabbriche cancellano la durezza del lavoro, costruendo così una sinfonia di colori e immagini che si avvicina all'astrazione della composizione visiva della videoarte[8]. La fascinazione visiva del luogo è tale che la fabbrica è rappresentata come un enorme, colorato agglomerato meccanico, inserito in realtà periferiche stranianti e fonte di inquietudine; ma è anche un grande ventre popolato da masse di uomini e di donne, luogo di aggregazione e di sfruttamento, di emancipazione e di alienazione[9].

Ansano inizia a fare cinema negli anni sessanta: anni cruciali, di cambiamenti sociali profondi, di grandi slanci ideali e di aperture culturali che varcano i confini nazionali, anni in cui l'Europa e le Americhe diventano il terreno di esplicitazione di un nuovo modo di fare e intendere il cinema, seminando per tutta la produzione culturale futura. Sbocciano il *direct cinema*, il *cinéma vérité*, il *new american cinema*, la *living camera*: la macchina da presa diventa leggera, si muove a spalla, può riprendere senza interruzione fino a undici minuti, interagendo direttamente con la vita reale. Si sincronizza il suono, registrato su nastro magnetico dal registratore Nagra, e collegato direttamente alla camera, che ora è silenziosa e non interferisce con il suono registrato; gli obiettivi si focalizzano sulla nor-

malità e non sull'eccezionalità, la quotidianità e non la spettacolarità. È evidente il legame stretto con il neorealismo: la realtà si impone nel racconto filmico.

E in Italia, Cesare Zavattini teorizza e auspica, fin dagli anni del neorealismo, un *altro cinema*.

Ansano respira quest'aria, è tra i registi che partecipano alla fucina creativa zavattiniana, una vera fabbrica di idee che tenta di scardinare l'individualismo degli autori, con aperture verso forme di cinema a basso costo, auspicando la facilità e l'utilizzo delle tecnologie leggere e aprendo a chiunque abbia la macchina da presa, per allargare il confine della realtà, per avere la consapevolezza del mezzo, per liberarsi dei miti del cinema stesso[10]: nascono film a episodi, film-inchiesta, film collettivi, film istantanei, e l'*altro cinem*a dei Cinegiornali liberi, film che interagiscono criticamente e direttamente con la realtà

Ed è proprio a cavallo di questi anni di sommovimenti e di utopie che nasce la Reiac. La nuova società di produzione, che fin dall'acronimo manifesta intenti chiari e precisi (Realizzatori indipendenti autori cinematografici), per Ansano Giannarelli è

> il rifiuto di quell'atteggiamento molto diffuso, almeno tra gli autori, anche di sinistra, di un sostanziale disinteresse per il processo produttivo, e quindi una posizione fortemente autoriale, per cui il produttore diventa il nemico. E invece il coinvolgimento, il rendersi conto dell'importanza del processo produttivo, oltre che del prodotto, e di come nel prodotto ci sia tanto del processo produttivo. […] Allora è nata l'idea di creare questa struttura produttiva che si muovesse in maniera autonoma, dove le responsabilità autoriali, produttive, si mettessero a confronto, e avessero tra di loro una dialettica, con una scelta di campo verso un cinema a basso costo, un cinema dove fossero più importanti le idee dei soldi[11].

2. *Dentro il lavoro: «gli uomini che lavorano sono il sale della terra»*[12].

Le prime produzioni della Reiac sono rivolte al mondo del lavoro. Da una parte con un documentario come *Profilo di un operaio*, dall'altra percorrendo la strada della produzione di committenza industriale con *Biografia di un aereo*, entrambi del 1964.

Profilo di un operaio è un breve film di dieci minuti, con una forma tradizionale e una struttura narrativa lineare: una ricostruzione di una giornata lavorativa di un operaio tipografo. Nessuna ricerca di sensazionalismo e neppure di una storia romanzata, ma una forma di interesse reale e personale per un uomo e per il suo lavoro, uno come tanti.

La mdp si muove all'interno della tipografia soffermandosi non solo sul lavoro, analizzato e scomposto attraverso i dettagli dei macchinari e i particolari dei gesti sapienti che compiono gli operai nella composizione tipografica, ma anche e soprattutto sugli uomini. Una particolare attenzione è posta alla colonna sonora: non c'è voce fuori campo, quella tradizionale che caratterizzava il documentario prodotto tra gli anni cinquanta e sessanta, dove il testo spesso è sovrabbondante, radiofonico; in questo caso la colonna sonora è composta dalla testimonianza dell'operaio protagonista, montata asincrona rispetto alle immagini, alternata con i dialoghi degli altri operai colti nella loro immediatezza, in un continuo impasto di suono-rumore di sottofondo dell'ambiente di lavoro, la tipografia.

Emblematica, sotto il profilo della rappresentazione filmica, è la sequenza della pausa pranzo: è evidente il rapporto che c'è fra i tre operai: il più anziano, protagonista del film, e gli altri due più giovani, che lo interrogano e provocano sui temi della politica e dello sport. La mdp resta in disparte, a registrare le parole e gli sguardi dei tre, non invade la scena, documenta con estrema attenzione, cogliendo la realtà nell'immediato, trovando infine un'ironica complicità con i protagonisti. Ansano sceglie di raccontare un operaio, assunto come simbolo della dignità dell'uomo, e nella quotidiana semplicità ritroviamo i volti e i gesti di ogni giorno, la cura e l'attenzione per il lavoro, l'amore per una professione, la solidarietà con i colleghi più giovani. Forse è ancora un film documentario di vecchio stampo, ma è interessante per la passione umanista, che ricorda il «cinema antropomorfico» di Visconti[13].

3. *In viaggio: «Avevamo visto i documentari sui pescherecci della scuola di Grierson e poi i film dei canadesi: era un mondo che ci affascinava moltissimo».*

Tra il 1965 e il 1966, Giannarelli, Nelli e Piperno organizzano una complessa operazione produttiva: un viaggio in mare a bordo di un peschereccio e un viaggio nel continente africano, Piero Nelli in Guinea, Ansano Giannarelli in Senegal. È un lavoro di un anno per un totale di dieci film realizzati. Ed è un'esperienza di vita e di ricerca sul cinema.

Per Ansano, questa esperienza sarà come un rito di iniziazione, un percorso che lo porterà sempre di più a focalizzare la sua attenzione da una parte sulla ricerca linguistica e la sperimentazione delle forme, dall'altra sugli *esclusi*, i dannati della terra[14], gli uomini e le donne che raramente sono i protagonisti del cinema commerciale e dei media. Dal viaggio nasce *Diario di bordo* (1966), firmato insieme a Nelli, mentre, una volta giunti nel continente africano, Giannarelli realizza tra il 1966 e 1968 *Il bianco e il nero* (1966-67), *Dakar è una metropoli* (1966-67), *L'asfalto nella giungla* (1966-67), *Noi siamo l'Africa* (1966-67), *Tokende!* (1968), film documentari di denuncia, politicamente schierati contro il neo-colonialismo europeo, il razzismo nascosto dei bianchi che continuano a governare i processi di trasformazione e di europeizzazione delle ex-colonie. Sono film intensi, che modificano sia la forma del film inchiesta sia quella del documentario di stampo antropologico; sono film ibridi, che mescolano formati di ripresa, materiali d'archivio, testimonianze dirette dei protagonisti con citazioni tratte dalla letteratura afroamericana; sono film che si oppongono alla deriva del presunto cinema documentario di Jacopetti e affini, prodotti che esaltano la violenza, razzisti e scandalistici, che dilagano nelle sale cinematografiche italiane con grande successo. Oltre a questi film, Giannarelli realizza anche quattro servizi per la Rai[15].

Il film che mette più alla prova la voglia di sperimentare di Ansano è sicuramente *Diario di bordo* (1966). Già dall'organizzazione del viaggio. Il 5 gennaio del 1966 i due registi Nelli e Giannarelli, con Giuseppe Pinori (fotografia) ed Eugenio Bentivoglio (seconda macchina) partono a bordo del peschereccio Brasilia Quinci, da Mazara del Vallo, per la bordata di pesca nell'Oceano Atlantico, davanti alla Mauritania. Il film è il racconto del viaggio in mare, ma è soprattutto un viaggio dentro il lavoro di questa piccola comunità di pescatori di Lampedusa, costretti a lasciare per diverse settimane le famiglie, in una circolarità che si ripete di anno in anno, di mese in mese. Ai registi interessa prima di tutto capire: che cosa significhi per un uomo il lavoro in mare, avendo come riferimento due film che hanno segnato la storia del cinema documentario: *Drifters* (Pescherecci, 1929), *Man of Aran* (*L'uomo di Aran*, *1934*).

Diario di bordo è un film libero, dove la mdp entra direttamente in rapporto con la comunità di uomini che vivono sul peschereccio, ne coglie gli attimi, registra, osserva, si muove, e partecipa, diventando essa stessa parte integrante della loro vita sull'imbarcazione: lo percepiamo dagli sguardi in macchina divertiti e complici dei protagonisti, dall'intensità e sincerità dei racconti sonori asincroni registrati. Il film è libero anche nella scelta della durata, quarantotto minuti, abbandonando i dieci minuti imposti ai cortometraggi documentari. Ma il massimo della libertà espressiva si ha nella sperimentazione che attuano Nelli e Giannarelli, con un montaggio sempre a stacco, brusco, che si svela allo spettatore, con l'uso espressivo della luce ottenuto sperimentando più formati di pellicola 16 e 35 mm, sia a colori che in b/n e con diverse sensibilità. Il risultato finale nel film è un bianco e nero che crea una meravigliosa complessità visiva. La luce e i contrasti (luce/buio, esterno nave con intensi controluce/interno nave con marcati contrasti) rendono la fotografia del film un elemento di grande fascinazione, dove l'inquadratura non è attenta alla bella forma, mai estetizzante e retorica, ma nella sua irregolarità sperimentale ricorda i controluce, le sfocature, la non-simmetricità della composizione visiva di Robert Frank in *The Americans*[16]. Questa alternanza ritmata, di luce e buio, controluce e penombra, scandisce la struttura narrativa del film: il racconto delle giornate, il susseguirsi delle operazioni di lavoro e della vita a bordo. La stessa alternanza la ritroviamo nel sonoro. In questo caso la sperimentazione è portata a grandi risultati: l'impasto che viene costruito ha una valenza narrativa, di immersione e di avvicinamento progressivo alla storia narrata. Così Giannarelli e Nelli elaborano una complessa colonna sonora: i canti dei marinai registrati a bordo del peschereccio sono mixati sapientemente con i rumori del lavoro, i suoni ambiente, con i dialoghi e le frasi spezzate tra i marinai. A questo si aggiungono le intense e intime, a volte anche divertite, testimonianze dei protagonisti, registrate e montate asincrone, sulle

immagini degli stessi marinai che lavorano, mangiano, dormono, scherzano. La libertà espressiva è evidente nella scelta di non utilizzare una musica strumentale costruita appositamente, ma di introdurre il canto popolare di un marinaio, come un antico cantastorie siciliano, montato asincrono sulle immagini del mare che scandisce la narrazione in sei parti: la partenza, il viaggio lungo le coste del Nord Africa, il viaggio con la preparazione della pesca, lo sbarco a Las Palmas, la nuova partenza e l'avvicinarsi della pesca in Atlantico, infine la durezza del lavoro e lo scarso guadagno.

Ansano Giannarelli tornò su un peschereccio molti anni dopo, nel 1993[17], chiamato dalle associazioni di categorie e dal sindacato, per realizzare un film-inchiesta sulla sicurezza sul lavoro e sulle malattie professionali dei pescatori. Partecipai, in parte, ai sopralluoghi e alla preparazione del film, affascinata dalla sua curiosità e dal suo interesse per l'uomo, e il lavoro in mare. I racconti sull'esperienza vissuta a bordo della Brasilia Quinci riemergevano spesso e il ricordo della realizzazione di *Diario di bordo* si mescolava con il ricordo divertito del viaggio e dell'intensa esperienza umana. Restò infatti il forte legame con l'equipaggio e il capitano Gallo (detto Natale Coatto), tanto che quando Giannarelli realizzò uno straordinario e innovativo esperimento di inchiesta televisiva per la Rai, sulla sua terra, *Versilia: gente del marmo e del mare. Studio di (per) un'inchiesta televisiva* (1980) riprese e intervistò nuovamente i suoi vecchi amici del peschereccio siciliano.

4. *Fuori e dentro la fabbrica: la scelta del punto di vista.*

Dopo l'esperienza africana, si intensifica la produzione della Reiac anche sul versante dei film industriali. Per la Fiat Ansano realizza *Cantieri* (1966), per l'Eni *Un oleodotto in Siria* (1966-69), che ottengono numerosi riconoscimenti. Contemporaneamente si presenta anche l'occasione di ritrarre il mondo del lavoro, sia dentro che fuori dalla fabbriche, per svelare l'altra faccia del miracolo economico. Fuori dalle fabbriche, nelle strade e nelle piazze si scatenano le manifestazioni di giovani che chiedono cambiamenti, riforme, rivendicano un ruolo, come gli operai. L'Autunno caldo è alla porte, e i

cambiamenti si avvicinano. E anche nelle case, nei luoghi di lavoro, le donne rivendicano un ruolo diverso.

Nel 1968 a Giannarelli viene chiesto, dalla sezione stampa e propaganda del Pci, di realizzare un'inchiesta filmica sulla condizione delle donne lavoratrici in Italia, da cui nasce *Sabato Domenica Lunedì* (1968). Ansano sceglie di raccontare tre giornate di tre donne operaie e militanti, Maria, Savina e Caterina, che vivono e lavorano a Milano. La mdp segue e registra la loro vita quotidiana, le pedina nel tempo del passeggio lungo le vetrine di Milano, nelle riunioni sindacali, nelle manifestazioni contro la guerra in Vietnam, e per gli asili nido comunali, negli spostamenti con i mezzi pubblici per la città, resta fuori dalle fabbriche, ma entra nelle loro case, nelle loro vite. Nasce così un film personale, vicino alle protagoniste, con una curiosità umana e una sensibilità discreta, che aiutano a raccontare il cambiamento della società proprio a partire dalle donne e dalla loro emancipazione, evidenziando come il boom economico in Italia nasconda ancora evidenti segni di discriminazione sul lavoro tra uomo e donna. Il commento parlato, scritto da Miriam Mafai, è forse eccessivamente invasivo, sovrasta le immagini, ma non è pervaso dall'enfasi della propaganda. La sequenza del pranzo domenicale nella casa di Caterina è un interessante racconto filmico sull'emancipazione femminile. Ma anche il dialogo tra Maria e il marito: dove emerge la richiesta della donna di avere più tempo per se stessa, risucchiata com'è dal lavoro, dalla cura della famiglia e dai lavori domestici (in questo Giannarelli sottolinea già temi cari al femminismo degli anni settanta). Ansano sceglie il punto di vista delle donne, del loro tempo/spazio quotidiano, non appiattendosi sulle richieste della committenza, in questo caso il Pci; abbandona anche in questo film la musica e utilizza una colonna sonora fatta di suoni in presa diretta sapientemente montati e mixati. Resta impressa la scelta del regista, quella di raccontare le donne a partire dal lavoro, quello svolto in casa, dei lavori domestici e della cura, ma anche del lavoro nelle grandi fabbriche, simbolicamente reso visibile con le bellissime riprese del viaggio all'alba, nella periferia milanese avvolta nella nebbia, fino all'ingresso nel luogo di lavoro, dove la macchina da presa[18] resta ferma fuori ad aspettare.

Finalmente, qualche anno dopo si presenta l'occasione. Gianna-

relli deve realizzare per la Rai alcuni servizi televisivi sulle trasformazioni indotte dai processi di automazione. Così assieme a Luigi Verga, Ugo Adilardi e Antonio Vergine possono entrare nelle fabbriche del Nord Italia. Hanno la consapevolezza che questa opportunità è importante, e decidono di raccogliere quanto più materiale visivo e sonoro possibile[19]. Si organizzano con due cineprese e due troupe: la prima girerà le immagini ufficiali, seguita dal responsabile alle pubbliche relazioni; la seconda riprenderà un'altra realtà, un'altra fabbrica, un'altra visione del lavoro.

5. *Sperimentare ad ogni costo: quasi una concezione del mondo.*

Tra il 1968 e il 1972 Ansano realizza alcuni dei suoi film tra i più imprevedibili e interessanti. Sono anni di grande creatività e consapevolezza: nascono film di pochi minuti e di tre ore, lungometraggi di finzione per le sale cinematografiche e per la televisione. Giannarelli sperimenta spesso e sa perfettamente che il confine tra i due poli, rappresentati simbolicamente da Méliès e dai Lumière, è labile e pertanto la sua produzione filmica è pervasa da contaminazioni, alterando film che non sono del tutto di finzione e non sono del tutto ascrivibili al cinema documentario[20]. Giannarelli utilizza spesso i rimandi, i rimbalzi, le ibridazioni e le contaminazioni tra le varie forme di cinema poiché possono essere strumenti utili allo spettatore: per riflettere e per svelare, così, anche i meccanismi del linguaggio e del cinema. Nulla è lasciato al caso o al puro piacere estetico. Film complessi come *Sierra Maestra* (1969) e *Non ho tempo* (1972) ne sono un esempio lampante.

Perciò sceglie di sperimentare sempre, di non fermarsi e sapientemente ideare, progettare, rischiare. In questi anni Ansano realizza anche diversi film documentari che hanno al centro il lavoro, con le sue trasformazioni e le sue discriminazioni, come *Analisi del lavoro* (1972), *Linea di montaggio* (1972), *Mani nere* (1973), e anche e l'inchiesta televisiva sul mondo dei calcolatori in sei puntate *Ragioniamo col cervello* (1971).

L'estrema attenzione alle potenzialità del montaggio lo porta così a costruire film molto innovativi, sia per il linguaggio che per il contenuto. Un esempio perfetto e riuscito è *Analisi del lavoro*. Già dai sopralluoghi avvenuti nelle fabbriche della Ibm, Olivetti e Sgs, Giannarelli è colpito dalla grande trasformazione che è avvenuta nell'organizzazione: osserva direttamente la progressiva disumanizzazione del lavoro, la ripetizione ossessiva del gesto, e soprattutto i tempi di lavoro serratissimi. L'operaio è un semplice ingranaggio non solo nella catena di montaggio (come verrà visualizzato in *Linea di montaggio*), ma anche nelle fabbriche di componenti elettroniche non ha più il legame con il prodotto-manufatto realizzato. Da questa osservazione diretta nasce l'idea del film – «la parcellizzazione del lavoro femminile in una moderna fabbrica di microchip»[21] – e quindi di trasferire nella forma, nel linguaggio audiovisivo, il contenuto. Interessanti sono gli appunti di lavoro che Ansano trascrive dopo i sopralluoghi, elaborati poi da un successivo confronto con chi collaborava al film, Ugo Adilardi, Luigi Verga (riprese) e Antonio Vergine (assistente alla regia), ma anche Vittorio Gemetti (musica):

– il totale dell'ambiente di lavoro (possibilità di carrelli aerei utilizzando i ponti)
– *un rumore di fondo non eccessivo, con frequenti suoni acuti brevissimi e ripetuti (studiare con Vittorio [Gemetti] soluzione per il sonoro)* [perché in corsivo? si può fare in tondo?]
– l'indifferenza per la nostra presenza
– la ripetizione dei movimenti
– le operaie di spalle
– la difficoltà di vedere i loro visi frontalmente
– le attrezzature ostacolano la visibilità dei volti
– gli occhi
– le mani
– dita con anelli
– operazioni tecniche talmente minuscole da esigere un forte avvicinamento (necessità di riprese con obiettivi macro)
– tasti, pulsanti, spie luminose, lame che tagliano i microchip
– occhi e microscopi
– occhi e quadranti
– occhi senza battiti di palpebre per tempi lunghi
– la mancanza di rapporti tra le operaie
– momenti di socializzazione nella pausa o nei corridoi
– corpi invisibili sotto la cintura
– guanti di gomma per operazioni particolari
– i guanti di gomma abbandonati».

Mi colpisce, in questa scaletta estremamente sintetica, la descrizione visiva attenta, la pre-visione che immediatamente riconduce ai piani e ai campi dell'inquadratura, quindi rileggo, in questi appunti, la prima stesura di una successiva scaletta per le riprese, con accenni anche a obiettivi della mdp o a difficoltà nella visualizzazione dei volti. Contemporaneamente emerge anche l'aspetto tematico centrale del film, l'alienazione delle operaie (*mancanza di rapporti tra le operaie*, *l'indifferenza per la nostra presenza*).

In questi appunti ci sono già molti elementi visivi che vedremo nel film. Da un lato il regista parte dall'osservazione concreta di un ambiente reale (la fabbrica delle componenti elettroniche e del lavoro delle operaie) dall'altro da un tema, trasferisce quindi il contenuto sulla forma filmica: dalla parcellizzazione del lavoro alla parcellizzazione ed estrema frammentazione dell'inquadratura e del suono; dal ripetersi del gesto ossessivo delle operaie, al montaggio a stacco sempre più serrato (con un'accelerazione forzata e marcata della seconda parte del film) fino alla ripetizione della stessa inquadratura più volte, con voluta e fastidiosa insistenza. Il senso prodotto nello spettatore non è quello di una condivisione emozionale e acritica o di una visione passiva, ma quello di uno stimolo forte volto a una presa di posizione e quindi una visione critica del presente.

La struttura narrativa è circolare: all'inizio e alla fine del film due incisive frasi di Antonio Gramsci, al centro una partitura visiva e sonora composta da inquadrature brevi, montate a stacco, di dettagli di macchinari, primi piani di volti di operaie attente davanti a microscopi, poi progressivamente il montaggio si fa serrato e le inquadrature si stringono progressivamente, con primissimi piani di nuche e particolari di mani, dita che si muovono ritmicamente, occhi attenti, battiti di ciglia. La colonna sonora è un perfetto contrappunto compositivo, in questo Gelmetti e Giannarelli condividono la stessa concezione sul rapporto suono e immagine e riescono ad approfondire la lezione de *Il manifesto dell'asincronismo*[22]. Gelmetti magistralmente costruisce così una complessa colonna sonora che è un perfetto contrappunto, a volte sottolineatura ironica, altre suono straniante e fastidioso, montata anch'essa a stacco, mixando più colonne audio (suoni acuti, respiri affannosi, musica sacra abbinata a risate femminili, cori liturgici, musica polare da giostra, frasi spezzate e impercettibili)[23].

E anche in questo caso la sperimentazione è alta: la forma del film oscilla tra il film-inchiesta (analisi delle trasformazioni del lavoro, sull'estrema parcellizzazione del lavoro) al film-pamphlet sociopolitico (la tesi è chiara ed è espressa dalle frasi di Antonio Gramsci), fino a spingersi alla forma di film sperimentale di video-arte (la partitura delle immagini è montata con il contrappunto della colonna sonora creata dal Vittorio Gelmetti).

Un film breve di grandissima intensità, attuale per il tema ma soprattutto per il linguaggio e la forma: un piccolo capolavoro talmente innovativo da poter essere preso come un modello di un cinema non convenzionale, un cinema del pensiero visivo. Del resto, è lo stesso Giannarelli ad affermare: «per me il cinema è il linguaggio del pensiero visivo e in quanto pensiero è sicuramente uno strumento di conoscenza della realtà»[24].

Nello stesso anno, lo stesso collettivo (Adilardi, Gelmetti, Giannarelli, Scellino, Verga, Vergine), gli stessi presupposti produttivi (committenza Fiat per un film industriale, ingresso in fabbrica e quindi raccolta di immagini e suoni non «consentiti», e non raccontati dall'ufficialità) permettono la nascita di un altro film-pamphlet, *Linea di montaggio*. Ansano entra dentro il grande stabilimento e mostra che cosa rappresenti la catena di montaggio nelle grandi fabbriche automobilistiche: è l'avvicinamento a un inferno dantesco. Siamo lontani dalla fabbrica modello, dall'enfasi della robotica e della grande efficienza, qui la mdp scava, si insinua nelle viscere del mostro meccanico, gli operai sono sovrastati dalle macchine, dalla catena di montaggio, dal buio, dai diversi piani-gironi della fabbrica. E all'esterno, montati a stacco e alternati, campi lunghi e lunghissimi che mostrano, con freddo distacco, il frutto del lavoro e della fatica, il prodotto: enormi autotreni carichi di auto, pronte per la società dei consumi. L'alienazione è visibile e la miglior rappresentazione è quella di un lungo carrello di due minuti, senza sosta e senza respiro, dentro questi gironi, dove gli operai appaiono come ombre in movimento. Il bianco e nero, caro al regista, è cupo e senza speranza e la colonna sonora di Gelmetti lo sottolinea, mentre due voci over, amplificate ed espanse, pronunciano citazioni tratte da Marx e da teorici del capitalismo. In questo film la ribellione è scomparsa e re-

sta solo un vago senso di sconfitta: la cosiddetta «strategia della tensione» è purtroppo già iniziata. Anni dopo, nel 1995, Ansano indaga ancora sulle condizione di lavoro nelle fabbriche Fiat pervase dal cambiamento dell'organizzazione del lavoro, e lo fa scegliendo un punto di vista preciso, quello di un operaio di Melfi che decide volontariamente di abbandonare il tanto sognato posto fisso, Donato Esposto. È un film-testimonianza, *La fabbrica integrata*, il racconto lungo e doloroso di un uomo che ha sperato nell'emancipazione attraverso il lavoro e giorno dopo giorno, turno dopo turno, sulla sua pelle ha vissuto le trasformazioni del lavoro industriale, della fabbrica integrata, del «just in time», dello stress della linea (la catena di montaggio), della fabbrica che mai si deve fermare, sempre in produzione, a costo di ore di sonno e di vita. Sono temi che Giannarelli conosce, il suo intervento di regia è minimo, lascia parlare direttamente l'uomo, nell'inquadratura in campo medio entrano le immagini in bianco e nero su un monitor delle fabbriche, alternate alle immagini di archivio della fabbrica di Fiat di Melfi.

6. *«Arte e coraggio».*

> Allora pensi che forse il tuo caso personale acquista un altro aspetto: ti rendi conto che è anch'esso – minuscolo, microscopico, uno dei tanti – un granello di quella montagna che è la discriminazione, lo sfruttamento. E ti rendi di più conto che – nel proprio mestiere – bisogna avere il coraggio di imparare sempre di più, di usarlo meglio: come scriveva Brecht[25].

Concludo questo scritto con un film molto personale che riguarda il rapporto di Ansano con il suo stesso lavoro. Si tratta di *Off Limits* (1972), in cui egli racconta l'impossibilità di recarsi negli Stati Uniti, poiché gli viene negato il visto d'ingresso. È costretto così a rimanere a Roma, mentre la troupe parte per girare il materiale utile a una serie di inchieste, tra cui *Ragioniamo con il cervello*.

In dodici preziosi minuti di film, Ansano cerca di trarre il senso di un avvenimento della sua vita, e ne esce un'autobiografia senza narcisismi, un atto di amore per il cinema, la politica e per il suo mestiere. Davanti alla moviola della sua casa di produzione, Ansano racconta, di fronte alla mdp, l'episodio del visto negato, descrive nel dettaglio il dialogo tra lui e il funzionario dell'ambasciata americana,

le ragioni del suo rifiuto a rispondere a una domanda del questionario. Gli viene comunicato che non potrà entrare in America perché in passato ha avuto rapporti con la guerriglia venezuelana per le riprese in *Sierra Maestra*. Ansano legge il testo che ha scritto di fronte alla moviola mentre scorrono sui tre schermi il girato realizzato dalla troupe, immagini delle fabbriche automobilistiche, volti di operaie e operai, dettagli dei grandi calcolatori americani e anche la documentazione delle proteste afroamericane e delle manifestazioni contro la guerra in Vietnam. Poi Ansano ci invita a seguire il suo pensiero e riflessione, dai sentimenti di rabbia e impotenza, a un'analisi personale su cosa abbia significato per lui questa proibizione[26]. Entriamo così nella sua vita, una porzione, un episodio, ma che ci permette di allargare il campo e di conoscerlo meglio, attraverso le parole che lui stesso pronuncia, svelando il suo pensiero, il suo stato d'animo, infine citando Brecht[27].

È un film ricco di spunti, una documentazione scarna e diretta, un atto di onestà e di amore per un cinema diretto e povero, un cinema fatto anche di atti personali, di coraggio, una dichiarazione di fiducia e di onesta sincerità per il suo mestiere portato avanti con attenzione, lontano dai protagonismi.

Ansano ha dimostrato una grande passione per tutte le forme di cinema. La sua produzione filmica è lontana dalle gerarchie (di durata, formati, supporti, mezzi), animata da una profonda e vivace spinta alla sperimentazione. Sono film non convenzionali, che rischiano e sfuggono alle facili definizioni, non riconducibili a una forma specifica. Sono film che svelano il linguaggio filmico, non accontentandosi delle facili soluzioni visive e sonore, si rivolgono allo spettatore direttamente, alla sua attenzione e alla sua capacità critica, forse con un eccessivo atto di fiducia. Sono soprattutto potenti strumenti analitici, lenti, che scrutano nel dettaglio, scavano a fondo delle nostre società, con pericolosa meticolosità, amplificano la nostra complessità.

Oggi ancora di più.

[1] Cfr. L. Terravecchia, *La storia e il cinema: il caso della Reiac Film*, tesi, Università degli Studi di Genova, a.a. 2005-2006.

[2] Le leggi sul cinema del secondo dopoguerra, dal D.Lgs.Lgt. n. 678 del 1945, fino alla legge Corona del 1965 (L. 1213), nascono per incentivare la produzione cinematografica in Italia, inclusa quella di film documentari. Gli incentivi statali, in realtà, finiscono per af-

fossare le energie creative della forma documentaria. Sintetizzando, la legislazione impone di proiettare nei cinema film documentari e di abbinarli ai film di finzione. In questo modo i produttori incassano il 3% degli introiti lordi provenienti dalle sale cinematografiche. Agli esercenti che proiettano un cortometraggio di quelli ammessi alla programmazione obbligatoria, è concesso un abbuono pari al 2% dei diritti erariali. Una commissione tecnica poi valuta il valore artistico del documentario e, sulla base di questo, si assegnano altri premi economici ai produttori. Purtroppo presto si arriva a una distorsione del sistema, definito ironicamente «formula dieci»: si afferma una standardizzazione nella produzione (grande numero di documentari realizzati, bassissimo valore culturale, temi edulcorati, basso investimento economico e creativo), con il ricorso a una durata dei film fissata in dieci minuti, ovvero un unico rullo di pellicola. La farsa prosegue: gli esercenti cinematografici decidono di non proiettare più i documentari, poiché «disturbano» lo spettatore e si accordano con le case di produzione e di distribuzione, compilando falsi borderò, in modo che le sovvenzioni statali proseguano indisturbate. Cfr. G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher, Firenze 1979; cfr. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

[3] Cfr. *Libro bianco del cortometraggio italiano*, edito in ciclostile nel 1966, a cura della sezione documentaristi dell'Anac; esso è firmato tra gli altri anche da: M. Bellocchio, B. Bertolucci, L. Bizzarri, L. Cavani, G. Ferrara, L. Del Frà, C. Mangini, L. Micciché, P. P. Pasolini, P. e V. Taviani e C. Zavattini.

[4] Penso a *Il Grido* di Antonioni (1957), *Il Posto* di Olmi (1961), *Pelle viva* di Fina (1962).

[5] Cfr. *Giovanna* di Pontecorvo (1955).

[6] «Entrare in fabbrica con la beneamata Arryflex era il mio sogno che più sogno non si può, ma anche il più proibito», testimonianza di Cecilia Mangini contenuta in *Essere Donne di Cecilia Mangini – immagini e conoscenza*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, «Collana di studi e di ricerche», 1, Roma 2002.

[7] J. L. Comolli, *Il lavoro stanca, la lotta fa paura*, in *Filmare il lavoro*, a cura di A. Medici, Annali 3, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 2000.

[8] Cfr. *L'uomo, il ferro, il fuoco* di Blum e Carmi (1960), produzione Italsider.

[9] Da una parte *Deserto Rosso* di Antonioni (1964), dall'altra, durante e dopo l'Autunno caldo, quando le fabbriche si aprono e si possono segnalare tre film esemplari: *Cinegiornale Libero di Roma n. 2 - Apollon: una fabbrica occupata* di Gregoretti (1969), *All'Alfa* di Onorato (1970) e *Concerto in fabbrica* di Rotundi (1972).

[10] «La sera prima di andare a letto, ognuno dovrebbe riproiettarsi la sua giornata per liberarsi dei suoi difetti; entrare nei mezzi del cinematografo per liberarsi dei miti del cinematografo. […] Il cinema non è più un mito ma un modo per esprimersi»; Cesare Zavattini, conversazione con Giacomo Gambetti, citata in Id., *Migliaia di notti e di giorni*, in *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, a cura di T. Masoni e P. Vecchi, Lindau, Torino 2000.

[11] *Conversazione con Ansano Giannarelli*, in M. Fantoni Minella, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Utet, Torino 2004, p. 276.

[12] Estratto di una dichiarazione di J. Grierson a proposito di *The Drifters* (1929), in Bernagozzi, *Il cinema corto* cit., p. 10.

[13] «Cinema antropomorfico [… in cui] il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni, i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano», L. Visconti, *Il cinema antropomorfico*, in «Cinema», 25 settembre-10 ottobre 1943, 173-174, pp. 208-9.

[14] Crf. F. O. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1961.

[15] *Africa vecchia e nuova*, servizio televisivo presentato nella rubrica «Sprint» del 19 luglio 1967; *L'isola degli schiavi*, servizio televisivo presentato nella rubrica «Tv7» del 26 gennaio 1967; *Africa giovane*, servizio speciale per il telegiornale del 20 ottobre 1967; *Crociera di pesca*, servizio televisivo presentato per la rubrica «Tv7» del 9 marzo 1967.

[16] Non so quanto consapevolmente Giannarelli, Nelli, Pinori e Bentivoglio si siano ispirati al fotografo americano, in particolare al progetto *The Americans*: personalmente credo ci siano fortissime influenze, sia nelle scelta della composizione che della luce. Cfr. R. Frank, *The Americans 1959*, Grove Press Inc., New York 1959 (ristampato da Contrasto nel 2008).

[17] Cfr. *S.O.S. Pesca*, realizzato con il sostegno di Ancp Lega Pesca, Cgil Nazionale, Cgil Liguria-Rsta, Osservatorio ligure pesca, Snpo Genova.

[18] Le riprese interne della fabbrica sono materiali di archivio. Emerge dagli appunti di lavoro presi da Ansano in fase di progettazione ideativa come fosse centrale il «problema di visualizzazione del lavoro in fabbrica».

[19] Il concetto di «raccolta del materiale», per definire la fase delle riprese, è un concetto caro ad Ansano che poi svilupperà negli anni successivi negli scritti critici e teorici.

[20] Vale per Ansano sicuramente l'osservazione in proposito di Commolli: «la parte vitale dell'energia cinematografica circola tra i due poli opposti della finzione e del documentario per ibridarli, intrecciarne il flusso, invertirli, farli rimbalzare l'uno nell'altro», cfr. J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 19.

[21] La trascrizione della progettazione del film è stata riportata fedelmente da Ansano stesso nel testo che abbiamo scritto insieme e di cui cito il riferimento, anche per sottolineare la grande attenzione che egli aveva per la documentazione e la conservazione dei documenti di lavoro del processo produttivo di un film; A. Giannarelli - S. Savorelli, *Il film documentario. Forme, tecniche e processo produttivo*, Dino Audino, Roma 2007, pp. 86-8.

[22] Firmato da registi Aleksandrov, **Ejzenstejn** e Pudovkin nel 1928.

[23] Rimando all'interessante scritto di Francesco Zennaro, cui sono debitrice per la minuziosa analisi: Analisi del lavoro *di Ansano Giannarelli, musica di Vittorio Gelmetti. Analisi audio-visiva*, Facoltà di Lettere e Lilosofia, Laurea specialistica in Discipline del Cinema, Corso di Musica per film, prof. Roberto Calabretto, a.a. 2009-2010, Università degli Studi di Udine, copia depositata presso la Fondazione Aamod.

[24] Conversazione con Ansano Giannarelli, in G. Ganino, *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Tecom Project, Ferrara 2001, p. 17.

[25] Le carte di lavoro di Giannarelli sono ora in un fondo depositato presso la Fondazione archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Ho avuto in parte la fortuna di consultare le carte del processo produttivo di alcuni film.

[26] Ci sono echi dell'episodio di Godard, *Camera-Eye*, contenuto nel film collettivo *Loin du Viêt-Nam* (*Lontano dal Vietnam*, 1967).

[27] Cfr. B. Brecht, *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in *Scritti sulla letteratura e l'arte*, Einaudi, Torino 1973.

I documentari industriali

di Giulio Latini

> I corpi sono innanzitutto al lavoro. I corpi sono innanzitutto alla pena del lavoro. I corpi sono innanzitutto in viaggio verso il lavoro, di ritorno dal lavoro, ad aspettare il riposo, a prenderselo e a liberarsene subito, o stanno a lavorare, a incorporarsi nella merce, merce essi stessi, forza lavoro, capitale che non si può accumulare, vendere, esaurire sul mercato del capitale accumulato, accumulatore.
>
> Jean Luc Nancy, 2001

Che il lavoro industriale, il più delle volte, abbia costituito un universo profondamente ostico alla decrittazione dello sguardo audiovisivo[1] anche in ragione della scarsa conoscenza dei suoi processi da parte degli «"operatori" in senso lato del cinema e della Tv»[2], Ansano Giannarelli ne è stato costantemente consapevole. Un universo ostico da decifrare, restituendo le sue stesse parole:

> nei rapporti sociali, nella quotidiana convivenza con le macchine, nelle funzioni di strumenti e di apparecchiature, soprattutto […] nel suo tempo interno, che ha ritmi, orari, cadenze del tutto propri, forse inevitabilmente conflittuali con gli elementari e semplici "tempi umani"»[3].

Non meno durevole consapevolezza ha permeato notoriamente la sua tenace azione di operatore politico-culturale e la sua ampia e assai diversificata esperienza di realizzazione cinematografica circa la crucialità di una specifica nozione, quella di «punto di vista»[4], sia nei sensi investenti le teoriche del film che più estensivamente di pertinenza di un soggetto enunciante lungo l'articolazione di un qualsiasi processo comunicativo. Nozione che, conseguentemente, in numerose circostanze, Giannarelli ha avuto occasione di abilitare anche in rapporto ai modi di rappresentazione audiovisiva del lavoro, implicanti ineludibilmente il ruolo e il potere, *fortissimo*, di una committenza che «tende per sua stessa natura a imporre il suo punto di vista, sia pure filtrato e interpretato da chi fa il film (da coloro che fanno i film)»[5]. Facendone discendere il perspicuo invito a operare

un'attenta comparazione fra film di documentazione del lavoro di committenza sindacale e film sullo stesso tema di **[aprono qui i caporali?]** «committenza padronale»[6]. Film, nel secondo riferimento, quali quelli configurati lungo gli anni sessanta entro l'articolato scenario del cosiddetto «cinema industriale»[7], contemplante in maniera prevalente la contratta o espansa processualità comunicativa tesa a informare sia un pubblico specialistico che generico, ma anche le maestranze delle stesse aziende, sulle diversificate attività del lavoro industriale[8], illustrando più o meno dettagliatamente, attraverso la scrittura audiovisiva a carattere documentario (non disdegnando formalizzazioni ibridate da elementi finzionali così come da inserti d'animazione), i procedimenti produttivi di un determinato settore o di un suo particolare segmento[9]. Una processualità comunicativa, risaputamente, dagli incerti quanto fin troppo permeabili confini (in un gran numero di evenienze, risulterà estremamente labile il confine distintivo tra filmato «tecnico-industriale» o «tecno-film», istituzionale, sponsorizzato, pubblicitario)[10], tuttavia capace – nelle mani di autori particolarmente sensibili a profonde istanze etico-sociali e politiche, ancorché adusi alla sperimentazione di forme sintattiche innovative, come nella fattispecie di Giannarelli – di contenere o trascendere codici e vincoli schematici della retorica auto-celebrativa aziendale.

In tale direttrice, non è affatto sorprendente che il suo nome venga pronunciato in positivo, senza indugio alcuno, da Giampaolo Bernagozzi entro le pagine di un'attenta ricognizione critica tesa a declinare gli obiettivi limiti di estesa parte degli esiti della comunicazione cinematografica d'impresa lungo gli anni cinquanta e sessanta. Tra i poco più di dieci lavori che per Bernagozzi «s'impongono all'attenzione soprattutto per le scelte linguistiche che li portano fuori dei soliti prontuari della bella azienda e dell'intelligenza manageriale»[11], insieme ai film di Valentino Orsini, Massimo Mida, Ennio Lorenzini, Renato Mazzoli e Corrado Farina, trova il suo meritorio inserimento *Biografia di un aereo* (1964) che Giannarelli firma congiuntamente a Piero Nelli. Un lavoro, *Biografia di un aereo* (temporalmente coevo al suo breve ma intenso ritratto di vita di un tipografo materializzato in *Profilo di un operaio*), che costituisce il solido esordio del regista, su committenza Fiat, nel perimetro della comunicazione cinematografica d'impresa, cui seguiranno nei successivi anni realizzazioni quali *S.O.S. neochirurgico* (1965, per Pfizer)[12], *Ballestra Plants* (1967, per il gruppo Ballestra)[13], *Cantieri* (1967, per Fiat)[14], *Qualità Usap* (1968, per Usap – Utensileria speciale alta precisione), *Un oleodotto in Siria* (1969, per Eni), *Tecnica di fabbricazione dei contenitori in plastica* (1969, per Mossi & Ghisolfi), *Il centro di Pioltello* (1971, per Gondrand), *Speciale ricerca* (1980, per Fiat)[15].

Un limitato numero di film, come si può prontamente evincere dalle datazioni riportate, che impegnano professionalmente Giannarelli (in taluni casi nella sola stesura del soggetto e della sceneggiatura)[16], prevalentemente lungo l'arco temporale della seconda metà degli anni sessanta[17] con committenti non poco dissimili per statura e settore economico-industriale di intervento, disegno strategico di comunicazione aziendale, disponibilità più o meno importante di risorse finanziarie da investire. Un impegno professionale destinato a conseguire i risultati di maggiore entità sicuramente con i lavori commissionati da Fiat e da Eni. Lavori, in questi casi, dove la mediazione che Giannarelli riesce a operare rispetto al «punto di vista della committenza» è ben più che onorevole. Una maniera per rendere oltremodo inequivoco come non si possa rinvenire lungo le loro tessiture che parziali attestazioni di quel limpido esercizio problematizzante dello sguardo sui rapporti sociali di produzione, sull'alienazione del lavoro in fabbrica, sulla condizione operaia, che condurrà Giannarelli ai vibranti esiti espressivi e testimoniali di un gran numero di film militanti. Nondimeno, seppure a diverso titolo, proprio film quali *Biografia di un aereo, Cantieri*, *Un oleodotto in Siria* (ma anche *Ballestra Plants*)[18] hanno costituito per il regista la preziosa occasione di esercitare un'esplorazione ravvicinata (con conseguente lucida presa di misura cognitiva) dei processi di lavorazione industriale di elevata complessità e ai massimi vertici, preparando in più sensi il terreno per le esemplari radiografie audiovisive di *Linea di montaggio* (1972), *Analisi del lavoro* (1972) e *La fabbrica integrata* (1995).

Esplorazione ravvicinata, dicevamo, a partire evidentemente da *Biografia di un aereo*, commissionato dall'impresa torinese e vincitore del primo premio assoluto alla V Rassegna del film industriale

(Bologna, 9-12 giugno 1964)[19]. Un film di 24 minuti a colori, sostenuto da cospicui mezzi tecnici, che si avvale della fotografia di Marcello Gatti[20] (con operatori Massimo Nannuzzi e Luciano Tovoli e riprese in volo di Giacomo Maesani) e delle musiche di Franco Potenza, capace lungo l'articolazione sintagmatica di quello che si rivela via via essere un denso saggio di informazione tecnico-scientifica, di oggettivare una minuziosa ricostruzione dell'origine progettuale (a opera dell'ingegner Giuseppe Gabrielli) e delle laboriose fasi di sviluppo produttivo dell'aereo a reazione Fiat G-91, fino al collaudo e alla certificazione. *Voice over* non invasiva, riprese di alta spettacolarità figurativa con suono in presa diretta a sintetizzare i frangenti più caratterizzanti di un'esercitazione della pattuglia acrobatica nazionale delle frecce tricolori con il monoreattore in questione, sensibile apertura relazionale tra il contesto paesistico e umano della città piemontese e la grande impresa industriale (che fin dal 1908 aveva creato il primo stabilimento aeronautico torinese) sono gli strumenti grammaticali e sintattici che Giannarelli e Nelli funzionalizzano dinamicamente per dischiudere un racconto dal ritmo incalzante. Un racconto, strutturato circolarmente (con apertura e chiusura su una pista di asfalto), dall'andamento non lineare che, alla micrologica restituzione progressiva – tramite dettagli, totali, panoramiche orizzontali ma anche piani ravvicinati con camera a mano – delle complesse attività, dispositivi tecnici e materiali (frese speciali, contornitrici, presse, microscopi, cannoni ad aria compressa, elettrogrammi, telecamere radiografiche, nastri magnetici, acciaio, vernici, plexiglass ecc.) necessitanti a mutare un progetto su carta in realtà effettiva, alterna con perizia nuclei episodici esterni all'officina. Come nella circostanza dell'estesa sequenza (frazionata e inserita in diversi snodi della narrazione) girata a 500 chilometri di distanza, incentrata sui piloti della 51ª aerobrigata di Treviso in volo per un'esercitazione tattica, che contempla anche dei vistosi bombardamenti con il napalm[21], nell'area del poligono di tiro di Maniago. O di quella che tallona il tragitto del Bristol Siddeley Orpheus, il sofisticato motore del velivolo, dalle officine motori Avio fino alle sale prova (ai margini del percorso torrentizio del Sangone), passando per le strade di Torino. Lasciando infine alle inquadrature, prevalentemente in soggettiva, dell'atterraggio di un G-91, il compito di tradurre e riassu-

mere come «decine di progetti, centinaia di ore di lavoro, migliaia di pezzi» si siano definitivamente riuniti in un plesso unico attraverso una lavorazione in serie della massima precisione.

Lavorazione di tutt'altro tenore, quella inerente la costruzione edilizia e stradale, esercitata essenzialmente con sforzo delle braccia prima che giungano potenti macchinari di escavazione e trasporto a smussarne la gravosa entità, che diviene il perimetro tematico di *Cantieri*, il successivo film di 20 minuti a colori realizzato da Giannarelli per la Fiat, cui cooperano Angelo Bevilacqua e Claudio Sterpone per la fotografia e Sergio Pagoni per la musica. A struttura bipartita, equamente suddivisa tra una prima parte alimentata quasi esclusivamente da materiali d'archivio in funzione illustrativa e una seconda che insiste sul presente, *Cantieri* articola la propria narrazione secondo i precisi dettami di una cronistoria tesa a dare la misura, sullo sfondo costantemente punteggiato dalle notazioni della *voice over* in ordine alle vicende generali investenti la nostra nazione, dello sviluppo di un settore tecnico-produttivo quale quello dei trattori industriali che dalla prima guerra mondiale in avanti ha contribuito in ampio grado a mutarne radicalmente la fisionomia territoriale. Cronistoria, per inciso, entro la quale la Fiat viene menzionata per la prima volta dopo sei minuti dall'inizio in merito al fatto di essere stata la prima industria costruttrice, nel 1932, di trattori a cingoli in Europa. Cronistoria che lungo l'intera seconda parte, cadenzata ritmicamente da durevoli o più contratte inquadrature originate da una vasta gamma di angolazioni e dinamizzazioni della mdp a enucleare esempi tangibili di perenne movimentazione della terra operata dai dispositivi cingolati e a ruote in diversi cantieri del mondo[22], registra la meticolosa sottolineatura delle caratteristiche tecnico-performative di tali macchinari[23] e delle loro sempre più massicce ed elevate prestazioni in svariate aree di impiego: costruzione di case o grandi opere come dighe, ponti, viadotti, complessi petroliferi, oleodotti, stabilimenti, centrali idroelettriche ecc. Materializzando lungo l'arcata conclusiva l'inaspettata soluzione di far coesistere contrastivamente le immagini del violento sbancamento di un'ampia superficie boschiva con la scansione dei versi di *Canto della scure* (da *Foglie d'erba*) di Walt Whitman, con tutta la risonanza emotiva e tonalità etica del caso nel segno tempestivo della radi-

cale unità dell'umano con il corpo della terra.

E ancora su terra, stavolta quella prevalentemente desertica ai confini della Mesopotamia, si accampa il quadrante di visualizzazione integrale di *Un oledotto in Siria*, commissionato da Snam Progetti del gruppo Eni, dove con Giannarelli si ritrovano nuovamente a operare Angelo Bevilaqua per la fotografia (insieme a Eliseo Caponera) e Sergio Pagoni per il commento musicale. Un lavoro, anche in questo caso di 20 minuti a colori, strutturato in tutto e per tutto – secondo i consolidati canoni comunicativo-documentali dell'azienda energetica italiana[24] – come un grande viaggio finalizzato a disegnare il profilo di una grande impresa di uomini e mezzi entro uno sterminato paesaggio intatto per millenni mentre viene sottoposto a profonda modificazione. Grande viaggio che, dal sito portuale siriano di Latakia (dove vengono scaricati da una nave bulldozer motrici, generatori, pompe oltre a 60 000 tonnellate di tubi trasportati dall'Italia), conduce tramite una colonna di camion verso le diverse destinazioni previste dal progetto del tracciato dell'oleodotto Karatchouk-Tartous, necessitante alla commercializzazione del petrolio, che si vedrà fuoriuscire da un rubinetto nelle inquadrature che approssimano il finale. Un oleodotto da costruire, nell'assoluto rispetto dei tempi concordati, mediante la messa in posa, come esplica doviziosamente la *voice over*, di 645 chilometri di tubazioni tra i confini della Siria con l'Iraq e il Mediterraneo, oltrepassando tre fiumi.

Alternando sapientemente riprese da un elicottero (particolarmente significative quelle che catturano plasticamente un esteso perimetro di rovine archeologiche) e da basso, per dar conto *in fieri* delle difficoltà logistiche di vario ordine incontrate nell'allineare, adattandoli al profilo del terreno, circa 60 000 tubi lungo lo scavo ove deve essere allocato l'oleodotto, Giannarelli focalizza lo sguardo e l'ascolto (mediante larga presenza di suono diretto) soprattutto sulle caratteristiche delle diverse tipologie di intervento che impegnano onerosamente gli operai e i tecnici siriani e italiani, con o senza l'ausilio dei potenti macchinari a disposizione. Dalla saldatura, incatramazione e rivestimento delle tubazioni all'escavazione del fondale dell'Eufrate necessitante al suo attraversamento fino alle lavorazioni presso la stazione di pompaggio di Karatchouk. Una focalizzazione orientata alla testimonialità precisa e asciutta degli sforzi degli operai e tecnici tramite un'articolazione sintattica che propone frequentemente un'ampia durattività delle inquadrature in grado tuttavia, in ragione dell'opzione selettiva a monte dei piani e delle angolazioni di ripresa più idonee allo scopo, di smarcarsi pienamente dal rischio profilativo di una rappresentazione «estetica» della fatica. Un'articolazione sintattica che, al tempo stesso, all'altezza di una delle rare sequenze estranee alle lavorazioni (una pausa nella mensa di un campo-base), trova anche la congeniale maniera di rendere trasparenti i tratti distintivi delle peculiari modalità dell'incontro con il mondo dell'altro nelle terre dove si opera e della conseguente capacità di «fare comunità» da parte degli uomini dell'ente energetico italiano[25].

Ricapitolando: un saggio d'informazione tecnico-scientifica su un monoreattore che ha rappresentato uno dei più alti vertici tecnologici dell'industria aeronautica italiana, una cronistoria dei trattori industriali torinesi che hanno cooperato alla trasformazione di molte terre del mondo, un viaggio per veder nascere un estesissimo oleodotto tra mille insidie e sacrifici umani rimarchevoli. Pur entro sensibili differenziazioni, esiti di una comunicazione filmica d'impresa, questi lavori di Giannarelli sui quali si è potuto maggiormente sostare, le cui immagini sonore che li abitano, consumata la loro primigenia funzione, si offrono allo sguardo e all'ascolto odierno nei termini di fonti, di documenti, di non poca pregnanza, dischiudendo tracce assai preziose di ordine storico-economico e sociale da poter ampiamente interrogare. Esattamente, è il caso di concludere, nella direzione di quella persuasione ineludibile sul valore *anche* memoriale, di bene culturale, dei costrutti filmici che Giannarelli, come pochi altri nel nostro paese, ha saputo abilitare e diffondere con inesausta passione e rigorosa intelligenza fino al termine del suo tragitto esistenziale.

[1] Per un accostamento interpretativo alle possibili ragioni dell'opaco dialogo intrattenuto dal cinema con il mondo del lavoro, si veda A. Medici (a cura di), *filmare il lavoro*, Annali 3, Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Aamod, Roma 2000. Per un'attenta disamina della scarsa presenza della realtà di fabbrica nella cinematografia italiana, si veda M. Argentieri, *La fabbrica nel cinema italiano: un problema aperto*, in *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento anni del cinema*, a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Ediesse, Roma 1995, pp. 107-21.

[2] A. Giannarelli, *Introduzione*, in *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento*

anni del cinema cit., p. 10.

[3] *Ibid.*

[4] A ulteriore conferma, con il titolo *Il punto di vista*, figura il primo capitolo di un volume sul quale Giannarelli stava lavorando che, come riassume Letizia Cortini: «doveva stimolare a riflettere sulla memoria audiovisiva in generale, oltre a trattare delle strutture di conservazione dei documenti filmici e delle modalità di trattamento dei patrimoni audiovisivi». Cfr. A. Giannarelli, *Il punto di vista*, in L. Cortini (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, Annali 14, Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Edizioni Effigi, Roma 2011, pp. 21-31.

[5] A. Giannarelli, *Il punto di vista*, in *Filmare il lavoro* cit., p. 188.

[6] *Ibid.*

[7] Adriano Bellotto scrive al proposito: «Il cinema industriale si costituisce come genere a sé stante, distinto più o meno nettamente da altri generi di cinema documentaristico (come quello tecnico, scientifico, divulgativo) in ragione delle categorie storiche in cui si è consolidato, delle specifiche scelte di contenuto, delle particolari formule espressive. Ma nella sua principale fondazione di genere, questo cinema è industriale proprio perché commissionato o realizzato per conto di imprese industriali». A. Bellotto, *La memoria del futuro. Film d'arte, film e video industriali Olivetti: 1949-1992*, Fondazione Adriano Olivetti-Archivio Storico del Gruppo Olivetti, Città di Castello 1994, p. 19.

[8] E al contempo testimoniando le occasioni sociali caratteristiche di un'epoca nella quale, come viene ricordato da Toffetti: «la fabbrica non voleva essere soltanto il luogo di lavoro, ma presenza totalizzante nel tempo libero, nella socialità, nella risposta ai bisogni, attraverso il Dopolavoro, le colonie per ragazzi, i centri culturali e sportivi, le attività sanitarie e assistenziali». S. Toffetti, *Il cinema dei tempi moderni*, in *Cinema elettrico. I film dell'Archivio Aem (1928-1962*), a cura di G. Canova e G. Bursi, Rizzoli, Milano 2011, p. 113.

[9] Per un'estesa trattazione ricostruttiva delle origini e dello sviluppo internazionale della comunicazione cinematografica promossa dalle imprese industriali lungo il Novecento, si veda G. Latini, *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Donzelli, Roma 2011, pp. 21-54.

[10] Lungo tale direzione plurivoca si giunge alla recente classificazione tipologica dei filmati, operata da Hediger e Vonderau, in quattro classi: «factory visits» «company trips», «machines and products in action», «buildings». Cfr. V. Hediger e P. Vonderau (a cura di), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, p. 36.

[11] G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Husher, Firenze 1979, p. 173. Il deciso auspicio che, in termini di comunicazione filmica d'impresa, si andasse sempre più verso «una cinematografia impegnata a cogliere il senso e il significato della fabbrica, il valore e la dimensione del lavoro, la statura e la presenza del personaggio "uomo"», già all'altezza del 1964 risuonava limpidamente nelle parole di Bernagozzi. Cfr. G. Bernagozzi, *Il personaggio «uomo» nel film industriale*, in «Primi piani», 1964, 5-8, p. 9.

[12] *S.O.S. neochirurgico* ha conseguito il premio Carlo Riva alla III Rassegna internazionale del film di documentazione scientifica medico-sanitaria (Bologna, 1966), il Razzo d'oro alla XIV Rassegna internazionale nucleare e Teleradiocinematografica (Roma, 1967) e la Targa Fedic al II Concorso nazionale del film didattico (Montecatini, 1967).

[13] *Ballestra Plants* ha conseguito la Targa Difi-Inforfilm per la migliore fotografia alla IX Rassegna nazionale del film industriale (Siracusa, 1968).

[14] *Cantieri* ha conseguito la medaglia d'argento alla IX Rassegna nazionale del film industriale (Siracusa, 1968) ed è stato presentato al IX Festival internazionale del film industriale (Vienna, 1968).

[15] Andrebbero ulteriormente considerati anche documentari come *Leghe di zinco per*

gli anni '90 (1987, per la Lega Zinco) così come, sebbene non di committenza industriale, *Diario di bordo* (1966), con co-regia di Piero Nelli, che conseguì il 4° premio all'VIII Rassegna del film industriale (Trieste, 1967) oltre al premio per «il film che meglio si presta alla presentazione televisiva».

[16] È il caso del film su committenza della Oto Melara *Storia di un uomo e di un M113* (1965) di Piero Nelli, dove Giannarelli firma il solo soggetto, o di *Green Light* (1965), su committenza della Snam, per il quale scrive il soggetto e la sceneggiatura insieme a Piero Nelli, che firma anche la regia. Un lavoro, quest'ultimo, non poco interessante soprattutto in ragione della soluzione narrativa adottata per dar conto delle complesse fasi che dalla progettazione conducono alla costruzione di una raffineria del gruppo Eni, facendo assumere a un autentico project manager il ruolo di principale vettore diegetico interno.

[17] Parallelamente alla realizzazione di un notevole numero di cortometraggi, servizi televisivi e all'esordio nel lungometraggio con *Sierra Maestra* (1968-69).

[18] Entro il quale, va rimarcato, si rivela particolarmente felice nella sua lapidarietà la soluzione di far comparire per la prima e unica volta gli operai al lavoro solo lungo il ventottesimo e ultimo minuto del film (nei termini inequivoci di esclusive appendici dei macchinari in funzione, con tutte le implicazioni critiche del caso), lasciando il tempo che precede alla mostrazione ritmata delle grandi strutture e dispositivi tecnici in costante azione nello spazio dello stabilimento industriale del gruppo Ballestra (leader mondiale nella progettazione e realizzazione di impianti per l'industria dei detergenti, tensioattivi, e di impianti per la produzione di acido solforico, zeoliti, fertilizzanti e per l'industria chimica). Stabilimento industriale reso figurativamente oltremodo perturbante dal vertiginoso virtuosismo fotografico operato da Marcello Gatti su ogni dettaglio che lo compone.

[19] *Biografia di un aereo* viene successivamente presentato al V Festival internazionale del Cinema industriale di Londra (1964) e al II Festival mondiale del film aeronautico e spaziale di Vichy (1965), conseguendo il premio per la migliore selezione alla I Rassegna internazionale del film sulle comunicazioni di Genova (1965). Vale la pena di rammentare che alla V Rassegna del film industriale di Bologna, dopo *Biografia di un aereo*, vengono premiati *Una nuova fonte di energia* di Daniele Luisi (Istituto Luce), *La centrale termoelettrica di La Spezia* di Walter Locatelli e Giulio Mandelli (Enel), *Ordine e spazio* di Aristide Bosio (Olivetti), *Uomini e classi* di Giovanni Vento e Massimo Mida (Italsider).

[20] Marcello Gatti era già stato autore, per Giannarelli, della fotografia di *16 ottobre 1943* (1960) e tornerà a collaborarvi per *Petrolio e Chagas* (1965) – oltre al già ricordato *Ballestra Plants* (1967) – e *Sierra Maestra* (1969), mentre dà vita a quel significativo sodalizio artistico con Gillo Pontecorvo che a partire da *La battaglia di Algeri* (1966) giunge a *Ogro* (1979).

[21] Le inquadrature in questione, provenienti da un girato del Centro cinematografico del ministero della Difesa (sezione Aeronautica), si ritrovano all'altezza del quarto minuto di un film di 28 minuti, *Nato per la Nato* (commento e regia del pilota Claudio Solaro), totalmente orientato all'esaltazione delle caratteristiche e delle mansioni tattico-offensive del G-91. Inquadrature, tornando a *Biografia di un aereo*, particolarmente importanti poiché concernenti di fatto la principale funzione per cui il monoreattore era stato progettato nel 1953, nel pieno clima della «guerra fredda», in risposta a un concorso (vinto dalla Fiat nel 1958) promosso dalla Nato per un caccia tattico leggero di dimensioni ridotte capace di decollare da piste semipreparate e di trasportare una varia tipogia di munizionamento. Cfr. E. Angelucci - P. Matricardi, *Combat Aircraft 1945-1960*, Sampson Low Guides, Maidenhead 1980, p. 273.

[22] Operando una specifica marcatura della decisa espansione internazionale di questi macchinari prodotti dall'azienda torinese, impiegati in assai impegnative lavorazioni in Zambia, Spagna, Egitto, Pakistan, Perù e Libia.

[23] Una registrazione minuziosa scandita da un gran numero di cifre intorno alla capacità dei trattori di surclassare il lavoro umano in termini prestazionali che ha per implicito

sottotesto l'esaltazione mitizzante dell'uso capitalistico delle macchine nel segno dell'equazione «progresso uguale sviluppo produttivo». Precisamente quella mitizzazione, è il caso di rammentare, fin dai primi anni sessanta sottoposta a critica radicale da Raniero Panzieri nello scritto *Sull'uso capitalistico delle macchine nel neocapitalismo*, in «Quaderni Rossi», Istituto Rodolfo Morandi, Milano 1961, 1, poi in R. Panzieri, *Spontaneità e organizzazione. Gli anni dei «Quaderni Rossi» 1959-1964*, a cura di S. Merli, Bfs Edizioni, Pisa 1994.

[24] La Snam Progetti si era già fatta carico di documentare la realizzazione di grandi oleodotti in diverse aree del mondo attraverso film come *Oleodotto Malaga-Puertollano* (1964) di Daniele Luisi, *Un oleodotto nella foresta del Brasile* (1965) di Fabio Palombelli e *Oleodotto Dar es Salaam-Ndola* (1968) di Raoul Brulinger.

[25] Un aspetto, questo, che aveva trovato sigillo testimoniale anche in altri film precedentemente commissionati da Eni quali, ad esempio, *Ritratto di una grande impresa* (1962) di Giacomo Vaccari, *Oro nero sul Mar Rosso* (1962) di Vittorio Gallo e *Gli uomini del petrolio* (1965) di Gilbert Bovay.

Dei magisteri

Il professor Giannarelli

di Luciano Osbat

Scrive Giannarelli, introducendo il primo capitolo di un testo al quale stava lavorando[1], che i primi destinatari di quel lavoro erano stati gli studenti dell'Università della Tuscia, Facoltà di Conservazione dei beni culturali, che avevano partecipato alle sue lezioni dei corsi di *Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo* (dal 1999-2000 al 2003-2004) e poi di *Archivi audiovisivi* (dal 2004-2005 al 2006-2007) per i quali aveva avuto un contratto di insegnamento dall'Ateneo.

Sono stato il mediatore tra la Facoltà e Giannarelli per l'avvio di questo rapporto e quindi mi sento in dovere di raccontare qualcosa di questa esperienza che è stata così importante per la Facoltà e che più di una traccia aveva lasciato anche nella memoria di Giannarelli.

La Facoltà di Conservazione dei beni culturali dell'Università della Tuscia aveva cominciato a operare nell'anno accademico 1990-91. Era organizzata in tre indirizzi di studio (archeologico, storico-artistico e archivistico-librario) che prevedevano una serie di materie comuni e altre che davano l'impronta a **ciascuno (a cosa si riferisce? a indirizzo?)** di essi. Erano queste ultime le materie qualificate come caratterizzanti la futura professione che, nell'ambito dell'indirizzo archivistico-librario, erano Archivistica generale e Archivistica speciale (e altre materie legate alla storia medievale e alla storia moderna) per gli archivisti, mentre erano Bibliografia, Biblioteconomia e Teoria e tecniche della catalogazione e classificazione per i bibliotecari. C'erano poi altre discipline nell'«Area della documentazione» e nell'«Area delle tecniche» per lo stesso indirizzo (come le chiamava lo Statuto) che consentivano approfondimenti più legati ai problemi di organizzazione del lavoro negli archivi e nelle biblioteche (come Gestione automatica degli archivi e delle biblioteche e Informatica documentale) e alle questioni che facevano riferimento alla tutela e

alla conservazione del materiale documentario (come Conservazione del materiale librario e Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo). Tenendo presente che lo Statuto dell'Università della Tuscia, per questa Facoltà, era stato redatto nella seconda metà degli anni ottanta, esso costituiva un esperimento avanzato per l'inclusione di certe discipline (come, appunto: Gestione automatica degli archivi e delle biblioteche, Informatica documentale, Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo) rispetto agli insegnamenti che erano impartiti nelle Facoltà di Lettere che avevano attivati indirizzi legati ai beni culturali.

Nei primi anni di lavoro in Facoltà, mi ero occupato prevalentemente del mio insegnamento di Storia moderna ma poi, visto come si avvicendavano velocemente i docenti di area archivistica e i vuoti che si manifestavano nella conduzione dei Piani di studio di quell'area, ho cominciato a chiedere alla Facoltà l'affidamento a titolo gratuito dell'insegnamento di Archivistica speciale e quindi a seguire più da vicino quello che accadeva nell'indirizzo archivistico-librario per il settore degli archivi. Mentre le materie che favorivano la preparazione nell'area biblioteconomica facevano riferimento alle questioni più attuali dell'organizzazione delle biblioteche (come l'uso dell'informatica per la costruzione dei cataloghi), nell'area archivistica si puntava esclusivamente sulla Diplomatica, sulla Codicologia, sulla Paleografia latina, sulle Istituzioni medievali. Di problemi degli archivi contemporanei e delle nuove tipologie di archivi nemmeno l'ombra. In quegli stessi anni, ero entrato come garante nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, in rappresentanza della Fondazione Giulio Pastore e, in parte, anche della Cisl confederale. Per questa via, i rapporti con Ansano Giannarelli si erano sviluppati e così divenne per me naturale proporgli prima di tenere alcuni seminari in Facoltà sul tema dell'organizzazione e della conservazione degli archivi audiovisivi[2] e poi di presentare alla Facoltà la domanda per avere un incarico di insegnamento per Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo, materia che avevo individuato come quella più prossima al lavoro presso l'Archivio audiovisivo di Ansano Giannarelli.

È con questi antefatti che il 17 novembre 1999 il Consiglio della Facoltà di Conservazione dei beni culturali si trovò a esaminare la

domanda di Giannarelli. Ecco il testo del verbale (nella lingua burocratica e sommaria dei verbali di Consigli di Facoltà):

> Il Preside comunica che per l'ottenimento del contratto [di Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo], è pervenuta una sola domanda da parte del dott. Ansano Giannarelli. Il dott. Giannarelli è laureato in giurisprudenza con una tesi su «L'amministrazione pubblica dell'industria cinematografica». È stato assistente alla regia e poi regista e in questa veste ha diretto oltre quaranta cortometraggi prima di passare ai lungometraggi per cinema e tv. Ha progettato e diretto il Festival internazionale Cinema Giovani a Torino e ha svolto lavoro di consulenza audiovisiva per la Regione Toscana. Ha progettato e diretto corsi di formazione alla regia, alla formazione di tecnici per la produzione audiovisiva, di filmmaker e di multimediamaker. È stato docente di Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico presso il Dams dell'Università di Bologna dal 1997 al 1999. Ha svolto seminari sulla catalogazione dei documenti audiovisivi presso la Facoltà di Conservazione dei beni culturali dell'Università della Tuscia. È presidente della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Dopo attento e approfondito esame, il Consiglio valutati i titoli accademici e la produzione scientifica del candidato, all'unanimità attribuisce l'insegnamento di Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo al dott. Ansano Giannarelli del quale viene sottolineata l'alta qualificazione professionale e scientifica[3].

Negli anni successivi il contratto di insegnamento è stato sempre rinnovato. E quando è stata apportata la modifica del Piano degli studi per l'avvio della nuova impostazione dei corsi universitari organizzata sulla laurea triennale e sulla successiva laurea magistrale, è stato introdotto l'insegnamento di Archivi audiovisivi che era mutuato da Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo (ciò significa che Giannarelli continuava a fare il Corso precedente per coloro che erano ancora iscritti alla laurea quadriennale mentre seguivano il corso – con la nuova denominazione – anche gli studenti della laurea triennale). Gli incarichi di insegnamento sono proseguiti sino all'anno 2005-2006: giunto al settimo anno di contratto, la Facoltà era obbligata dalla normativa vigente a sospendere l'insegnamento per un anno o ad affidare ad altra persona l'insegnamento della stessa materia. Così è stato e, su suggerimento dello stesso Giannarelli, l'incarico da allora è stato affidato ad Antonio Medici.

Nella *Guida dello studente* di quegli anni non sempre compare il programma di insegnamento della materia perché i docenti a contratto, essendo nominati ad anno già iniziato, non avevano modo di

far pervenire il loro programma in tempo per la stampa della *Guida* stessa. Quello che segue è tratto dalla *Guida dello Studente* della Facoltà di Conservazione dei beni culturali per l'anno accademico 2003-2004. Si può pensare che questo programma sia stato lo stesso per tutti gli anni di presenza di Giannarelli a Viterbo.

Conservazione del materiale d'archivio non cartaceo
(prof. Ansano Giannarelli)

Il corso si sviluppa secondo il seguente programma:
– il prodotto audiovisivo e multimediale nel sistema complessivo della comunicazione di massa;
– problematiche generali relative agli archivi audiovisivi e multimediali;
– definizione della professionalità del documentalista audiovisivo e multimediale;
– cenni sulle tecnologie audiovisive e multimediali e sulla loro evoluzione;
– elementi del linguaggio filmico;
– individuazione delle tipologie dei documenti audiovisivi;
– descrizione dei processi produttivi nell'attività audiovisiva e multimediale;
– approfondimento del quadro delle strutture archivistiche audiovisive in Italia;
– finalità degli archivi audiovisivi (conservazione per usi, consultazioni ecc.);
– elementi teorico-pratici per la conservazione;
– catalogazione audiovisiva e relativi software.

La finalità del corso è quella di fornire una base per la formazione della professionalità di documentalista audiovisivo-multimediale.
II corso è organizzato in lezioni frontali, visione di documenti audiovisivi e multimediali, esercitazioni in aula (simulazione scritta di catalogazioni), stesura di tesine, collegamenti internet, visite ad archivi audiovisivi.
Durante il corso saranno forniti materiali didattici inediti (da fotocopiare) e saranno suggeriti testi per gli approfondimenti.

Testi consigliati (almeno due tra i seguenti):

– *Archivi audiovisivi europei un secolo di storia operaia*, Ministero per i Beni e le Attività culturali 2000: in particolare i saggi di L. Osbat, *il documentalista multimediale*, p. 250 e di E. Rendina, *una banca dati in rete. Ancora un'altra?*, p. 263;
– *«Giovanna», storia di un film e del suo restauro*, Ediesse, Roma 2002;
– *Immagini dal lavoro*, Ediesse, Roma 2002;
– A. Costa, *Saper vedere un film*, Bompiani, Milano 2000 (in particolare la III parte);
– G. Grazzini, *La memoria negli occhi: **Boleslaw** Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, Roma 1999;
– A. Giannarelli, *L'immagine e la produzione di conoscenza*, in *L'audiovisivo è un bene culturale?*, Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1992;
– A. Giannarelli, *Selezionare/conservare/costruire/trasmettere la memoria: gli archivi*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», **LIIIB, (??)** 1993, 2-3;
– A. Giannarelli, *Gli archivi audiovisivi in Italia*, in *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995;
– A. Giannarelli, *La descrizione del film*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per La catalogazione*, a cura della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e dell'assessorato alle Politiche della cultura del turismo e dello spettacolo, Centro audiovisivo Regione Lazio, 1995;
– A. Giannarelli, *Esperienze a confronto*, in *Conferenza Nazionale Archivi 1998 (III sessione: Archivi e innovazione tecnologica)*, Ministero per i beni culturali e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, Archivio centrale dello Stato, 1-3 luglio 1999, pp. 291-7[4].

Come facevano diversi tra i suoi colleghi docenti a contratto, il suo lavoro si sarebbe potuto limitare alle ore di insegnamento e agli esami che il rapporto contrattuale **dichiarava // prevedeva** come adempimenti necessari. Ma Giannarelli era presente anche per il ricevimento degli studenti al di fuori delle ore di lezione e spesso **ha ospitato // ospitava** gli studenti che seguivano il suo corso, a Roma, nella sede dell'Archivio audiovisivo, per farli entrare in contatto con i problemi concreti della conservazione del materiale audiovisivo, con le macchine per il trattamento di quel materiale, con i problemi di un importante istituto come l'Aamod, dedito allora alla creazione di censimenti dei depositi di materiale audiovisivo in Italia, al lavoro di catalogazione del suo materiale, all'incentivo per la produzione di nuova documentazione audiovisiva sui problemi del lavoro e della società civile nell'età contemporanea.

Il suo impegno nella didattica e nella ricerca si è sviluppato poi naturalmente nel **proporre** e nell'accettare **proposte // idee** di realizzazione di tesi di laurea da parte dei suoi studenti e da parte di docenti di altre facoltà viterbesi sempre impegnati su temi analoghi al suo. Il primo lavoro anzi è proprio una correlazione di una tesi

della quale era relatore Francesco Bono, docente di Storia del cinema nella Facoltà di Lingue straniere moderne (materia **gettonata da // frequentata da, ambita per** molti studenti della Facoltà di Conservazione dei beni culturali). La candidata era Michela Tombolini e l'argomento era il restauro di materiale audiovisivo[5]. Questa sua disponibilità a seguire tesi di laurea e l'interesse per i temi toccati dal suo insegnamento hanno fatto breccia tra gli studenti. Le tesi di laurea l'anno successivo sono state ben cinque, alcune più legate al tema della conservazione e del restauro degli audiovisivi[6], altre più di profilo storico ma che riguardavano personaggi e movimenti che **egli // Ansano** conosceva bene[7]. E questo suo impegno è continuato anche per i tre anni successivi con un'attenzione che è diventata più decisa sul tema della conservazione e del restauro delle pellicole ma che ha fatto spazio probabilmente anche a temi che venivano proposti dagli stessi studenti in relazione alla conservazione di questo tipo di documenti nelle loro aree di origine[8].

Non c'è nulla di scritto che attesti il rapporto che si veniva a creare tra gli studenti e Giannarelli, ma le testimonianze che ho raccolto da parte di quelli che si sono laureati con lui dicono quanto appassionato fosse il suo insegnamento, quanto paziente la sua guida, quanto illuminante la prospettiva di ricerca che suggeriva. Per la Facoltà viterbese, l'insegnamento di Giannarelli ha segnato una fase importante della sua storia per le coraggiose aperture da lui introdotte su settori di grande sviluppo (come la documentazione audiovisiva), capaci di creare competenze spendibili sul mercato ma anche di individuare materiali sui quali costruire ricerche innovative sulla storia della società e dei conflitti sociali nell'età contemporanea.

Di tutto questo sono grato ad Ansano Giannarelli e con me tutti coloro – studenti e docenti – che sono entrati in contatto con lui in quegli anni, a Viterbo.

[1] **Cfr. Il film in Archivio. Il punto di vista di Ansano Giannarelli, (completare il riferimento)**

[2] Nella primavera 1999 Giannarelli era venuto a Viterbo per una serie di incontri nel quadro di un'attività seminariale dedicata al tema «Ordinamento e catalogazione dei materiali audiovisivi», promossa dall'insegnamento di Archivistica speciale che io allora tenevo.

[3] Viterbo, Archivio della Facoltà di Conservazione dei beni culturali, Serie Consiglio di Facoltà, Verbale n. 125 del 17 novembre 1999, pp. 4-5.

[4] Università degli Studi della Tuscia. Conservazione beni culturali, *Guida dello Studente*, a.a. 2003-2004, Viterbo 2003, p. 69.

[5] M. Tombolini, *Ciak si restaura: ricostruzione, restauro e conservazione delle immagini in movimento*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2001-2002; relatore Francesco Bono, correlatore Ansano Giannarelli.

[6] F. Polzelli, *L'archivistica audiovisiva: i casi della Sezione video del Centro audiovisivi della Fs Holding Spa e della Mediateca dell'Enea*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2002-2003, relatore Ansano Giannarelli; Maria Aliano, *Il museo del cinema di Siracusa e il suo archivio «Lanterna magica»*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2002-2003, relatore Ansano Giannarelli, correlatore Luciano Osbat; Samanta Perletti, *Il progetto «Doc Radio»: un'esperienza di ordinamento e inventariazione di documenti radiofonici*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2002-2003, relatore Luciano Osbat, correlatore Ansano Giannarelli.

[7] V. Rossi, *L'archivio della Fiom di Terni*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2002-2003, relatore Luciano Osbat, correlatore Ansano Giannarelli; E. Masciello, *Documenti Lang: ritratto di una famiglia*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2002-2003, relatore Ansano Giannarelli, correlatrice Gabriella Ciampi.

[8] F. Polzelli, *L'archivistica applicata ai documenti multimediali interattivi*, tesi di laurea magistrale in Gestione e valorizzazione della documentazione scritta e multimediale, a.a. 2003-2004, relatore Ansano Giannarelli, correlatrice Ornella Nicotra; C. Silvestri, *Il festival dei Due mondi di Spoleto: storia e spettacoli nella documentazione audiovisiva degli anni 1958-1997*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2003-2004, relatore Ansano Giannarelli, correlatore Egidio Pentiraro; E. Novelli, *Le vie del restauro sono infinite? Etica, problemi e tecnologie del restauro cinematografico*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2003-2004, relatore Francesco Bono, correlatore Ansano Giannarelli; M. Giorgi, *Montaggio filmico tra linguaggio e tecnologia*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2004-2005, relatore Ansano Giannarelli, correlatore Francesco Bono; Simona Fabrizi, *La nascita di Cinecittà e la sua attività fino al 1943*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2004-2005, relatore Ansano Giannarelli, correlatrice Enrica Torelli Landini; Laura Carnemolla, *Produzione cinematografica in Sicilia: il caso della Panaria Film 1946-1955*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2004-2005, relatore Francesco Bono, correlatore Ansano Giannarelli; G. Perfetto, *I documenti audiovisivi sul capoluogo della Tuscia e il fondo «Cineclub Viterbo»*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 2005-2006, relatore Ansano Giannarelli, correlatrice Paola Scarnati.

Una ragionevole provocazione

di Luca Ricciardi

Sono una delle persone che ad Ansano deve molto. Uno dei tanti, sparsi per l'Italia, di qualche generazione più giovane, che ha avuto la fortuna di conoscerlo e di costruire con lui un rapporto profondo, sia sul piano intellettuale sia su quello dell'amicizia. Due piani mai distinti, che generavano la rara sensazione di avere di fronte un grande maestro ma di non doverlo percepire come tale, piuttosto come un amico, un compagno con cui discutere e condividere idee, scelte, percorsi di lavoro, in una relazione sempre orizzontale, fondata sul rispetto reciproco.

Ho conosciuto Ansano circa dieci ani fa, quando era presidente della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e lo dirigeva insieme a Paola Scarnati. Era ancora nella vecchia sede in via Sprovieri, a Monteverde. Le scaffalature piene di nastri e pellicole, la moviola, i manifesti e le locandine alle pareti ebbero un certo fascino su di me. E mi affascinò anche la risposta di Ansano alla mia richiesta di qualche consiglio, per muovere i primi passi in quello che poi è diventato il mio lavoro: mi suggerì di prendere una piccola camera digitale e di cominciare a girare qualcosa, piccole scene, situazioni quotidiane, per entrare in confidenza con il mezzo e per sperimentare liberamente, senza paura di sbagliare. Ci ho ripensato dopo e ho capito quanto, già in quella semplice esortazione, ci fosse della sua idea di cinema.

Attraverso l'Archivio ho mosso i primi passi nel mondo del documentario: la documentazione filmica, il progetto per un nuovo *Cinegiornale della Pace*, una breve antologia di materiali d'archivio, poi il primo documentario. Tante esperienze, ognuna delle quali è stata anche un momento di conoscenza, di confronto, di formazione. E Ansano era sempre lì, più o meno direttamente coinvolto, a sostenere con attenzione questo percorso. Di lui ho ammirato la cu-

ra quasi maniacale per la progettazione – non solo di un film – assieme alla disponibilità a rimettere tutto in discussione di fronte a una buona ragione. E poi, più di ogni altra cosa, ho apprezzato quella sua attitudine al confronto, serrato, onesto, diretto, teso sempre a una dimensione di lavoro collettiva veramente aperta e arricchita dall'apporto di ognuno. A pensarci, «collettivo» era, nel vocabolario di Ansano, un **aggettivo** quasi inscindibile dalla parola «progetto». Forse perché lì, in quell'**aggettivo // attributo**, per Ansano c'era già il primo obiettivo di qualunque proposito. Riuscire a progettare insieme – addirittura a prescindere dal passaggio alla fase realizzativa – era uno sforzo che lo vedeva sempre in prima fila. Amava ripetere che oggi è sempre più difficile costruire percorsi comuni, condivisi, che i tempi sono cambiati, che la sfera privata è diventata preponderante e ha sottratto spazi alla dimensione collettiva. Nonostante questo, anzi proprio per questo, se Ansano promuoveva un qualunque progetto, potevi essere certo che quell'aggettivo non sarebbe mancato.

Un altro suo lato tipico aveva a che fare con l'ironia e il gusto per la provocazione, ma non fine a se stessa. **//Sembrava amare, Gli piaceva// Amava, ~~mi pare,~~** portare alle estreme conseguenze un ragionamento, fino a coglierne gli elementi trasgressivi, provocatori. Allora si entusiasmava, perché in quella scoperta della ragione riconosceva qualcosa di così incontrovertibile e al tempo stesso indigesto al senso comune **che certamente sarebbe risultato rivelatore (rivelatore di cosa? nel senso di una spia di qualcosa? rischia di essere troppo criptico, provare a semplificare)**. Credo che questi tratti della personalità di Ansano siano un ricordo comune a tutti coloro che lo hanno conosciuto.

Ma proprio una di queste sue "ragionevoli provocazioni", molto poco conosciuta, ho avuto modo di condividerla direttamente e forse vale la pena raccontarla per contribuire a ricordare – e riscoprire – certi aspetti della personalità e dell'attività di Ansano. Alcuni anni fa ho promosso con altri un festival cinematografico, ancora in attività, dedicato alla rappresentazione filmica delle periferie[1]. Ansano lo abbiamo coinvolto fin da subito. Venne a presentare un film durante la prima edizione del festival, che si tenne a Corviale, il famoso «Serpentone» lungo la via Portuense a Roma.

Tempo dopo, durante i preparativi della seconda edizione, mi capitò di leggere la lettera con cui Ansano aderiva all'appello di Stefano Missio contro il vincolo dell'inedito nei maggiori festival italiani. E quella lettera cominciava così:

> Ho aderito all'appello che «ildocumentario.it» ha lanciato sulla questione dell'inedito come clausola vincolante per l'ammissione ai festival, per l'evidente assurdità della limitazione. È una delle tante questioni che si pongono a proposito dei festival (così come i festival sono una delle tante questioni che si pongono sul film documentario, il quale a sua volta fa parte dell'intero sistema audiovisivo, che di problemi ne presenta non pochi: questo per dire, attenzione, colleghiamo sempre il particolare con il generale, perché ci sono rapporti profondi)[2].

In modo decisamente «giannarelliano», Ansano partiva da un «dettaglio», cioè dall'appello per abolire l'inedito, e allargava lo sguardo a introdurre un «campo lungo», un'analisi senza sconti delle iniziative festivaliere. Questo rapporto tra particolare e generale, che spesso esemplificava con la metafora dei campi cinematografici, è un altro tema tipico del modo di ragionare di Ansano, introducendolo quando sentiva che il dettaglio, appunto, faceva perdere di vista dimensioni più complesse, la cui analisi era invece ciò che davvero lo appassionava.

Torniamo alla sua lettera. Ansano, col suo solito rigore, esprimeva una critica articolata al funzionamento – e soprattutto alla funzione – dei festival. Accennava all'assurdità di clausole che limitano la durata delle opere nei concorsi festivalieri («è un'imposizione del tutto estranea alla natura di un film»); all'opportunità che un festival non sia un evento della durata di pochi giorni («i festival dovrebbero svolgere attività permanenti sul territorio»); alla necessità di una politica nuova per i festival («per potenziare l'azione di quello che si va configurando ormai come un vero e proprio circuito di diffusione non commerciale»). Poi criticava la pratica di selezionare ed escludere film senza fornire agli autori una motivazione circostanziata:

> Conoscere i motivi delle esclusioni significherebbe dare trasparenza alle decisioni di chi ha il potere di scegliere, aumentarne la responsabilità perché le motivazioni potrebbero essere discusse, condivise o disapprovate: insomma, sarebbe un comportamento che potrebbe contribuire a un confronto culturale del quale mi sembra che ci sia insieme tanta necessità e tanta assenza.

Infine, trattava la questione della competizione e dell'assegnazione di premi. Ecco le sue parole, non prive di un pizzico di autocompiacimento e divertimento per la «ragionevole provocazione» che sta lanciando:

> Il mio noto estremismo mi porta a non amare la pratica dei premi, in coerenza con una considerazione molto critica che ho della competitività come valore dominante. C'è stato un periodo in cui questa posizione non era solitaria, e perfino a Venezia ci furono stagioni senza premi (a una partecipai anch'io con *Sierra Maestra*). In questa lunga fase della vita politico-culturale italiana, so perfettamente quanto sia minoritaria questa posizione. Ma allora, provocatoriamente certo, mi viene anche qui da proporre: perché non si rendono pubbliche le riunioni delle giurie? Basterebbe una telecamera a circuito chiuso. Naturalmente, senza intromissioni: unicamente per sapere, per conoscere. Anche qui, si accrescerebbe la responsabilità dei «giurati» e si consentirebbe un confronto culturale su scelte certamente legittime, ma che lo sarebbero di più se motivate. Feci questa proposta, anni fa, in una giuria alla quale partecipai (Bellaria): fui guardato come un pazzo. Continuo a considerarla un'idea valida.

Questa lettera, passata di mano in mano all'interno del nostro gruppo di lavoro, ha esercitato una forte attrattiva su tutti noi, mettendo in crisi tante certezze, un'intera idea di festival che, forse per pigrizia mentale, avevamo dato per scontata. Ma al tempo stesso ci ha dato forti stimoli ad agire con più coraggio e consapevolezza. Ancora quella grande capacità di Ansano: spingerti a fare un passo indietro per allargare il campo visivo e aiutarti a riflettere sul senso di ciò che fai, senza sottrarti all'analisi delle relazioni complesse che si instaurano tra particolare e generale. E così la discussione si è aperta. All'affascinante utopismo delle sue proposte si contrapponeva la difficoltà della loro realizzazione. Ma una cosa potevamo farla. Quella proposta di rendere pubblici i lavori della giuria, che a Bellaria lo fece passare per pazzo, noi l'avremmo potuta mettere in pratica.

Ne abbiamo parlato con lui e, forse con quel suo gusto per la provocazione che stavamo facendo un po' nostro, non solo gli abbiamo chiesto di lavorarci insieme, ma gli abbiamo proposto di accettare l'incarico di presidente della giuria «pubblica» del festival. A quel punto non poteva tirarsi indietro e, infatti, non lo fece. La sfida sembrava piuttosto divertirlo e appassionarlo. E ci si mise al lavoro molto seriamente. Ecco le parole con cui accompagna i nostri inviti

rivolti ad individuare operazione non facile – altri giurati che fossero d'accordo con la «pubblicità» dei lavori della giuria:

> Quando gli organizzatori mi hanno fatto la proposta di esserne il presidente – proposta che naturalmente ho percepito come un segno di amicizia e stima – ho vinto non tanto una mia «naturale» ritrosia, ma una mia posizione critica nei confronti della competitività in campo culturale (oltre a non apprezzarla in generale come «valore» nei rapporti umani e sociali) perché hanno accompagnato la proposta avanzando con coraggio anche un'ipotesi che io ho espresso più volte […]. L'ipotesi è quella di esplicitare le decisioni che prenderemo, e che naturalmente potranno essere all'unanimità o a maggioranza, ma sempre accompagnate da nostre valutazioni che tra noi esprimeremo, nel confronto che c'è sempre in una giuria. A quelle valutazioni seguiranno decisioni e attribuzione di premi. L'intenzione sarebbe quella di motivare le nostre scelte di fronte agli altri, «concorrenti» premiati e no, agli spettatori […]. È un'ipotesi che sicuramente aumenta la nostra responsabilità culturale (che in ogni caso si assume sempre, anche quando rimane «segreta»). Come farlo, in modo che abbia un senso e contribuisca a sperimentare un metodo in quel confronto culturale che si esprime in un festival e nei suoi premi, dovremo deciderlo insieme. Se siamo d'accordo sull'esperimento, le soluzioni le troveremo, insieme agli organizzatori del festival. Spero sinceramente di condividere con voi questa *prova*[3].

I lavori pubblici della giuria furono organizzati e, anche grazie alla collaborazione di chi ha aderito come giurato a questa iniziativa, il festival ha mantenuto questa caratteristica per tutte le edizioni successive[4]. Con Ansano abbiamo scelto di organizzare la comunicazione pubblica dei lavori della giuria in due passaggi: durante le giornate del festival, sul sito web e in appositi schermi fuori dalla sala di proiezione, sono stati messi in onda i giudizi sintetici che ciascun giurato, individualmente e prima del confronto con gli altri, ha formulato su ogni opera in concorso; dal giorno successivo alla premiazione, poi, è stata pubblicata online la registrazione integrale della riunione della giuria[5].

Abbiamo provato a promuovere e condividere questa idea con un appello ai direttori di molti festival italiani, senza però ottenere grande riscontro. La reazione è invece arrivata, e molto positiva, dagli autori che hanno partecipato alle varie edizioni del concorso. Per la prima volta potevano conoscere i pareri, le discussioni, perfino i compromessi che ogni film produce in seno a una giuria che lo deve valutare in rapporto ad altri. Un'occasione non solo di trasparenza delle operazioni di assegnazione di premi e menzioni, ma soprattut-

to di confronto e stimolo culturale.

Il nostro festival si è tenuto anche quest'anno, pur senza Ansano, per quanto ci apparisse assurdo il solo pensiero di non averlo nella nostra atipica giuria. A ricordarci la sua assenza, cìè stata la proiezione di uno dei sui film più belli: *«La follia» di Zavattini* (1982), in cui Ansano riprende Zavattini sul set de *La veritàaaa* (1982) e ne ricava un bellissimo ritratto di un maestro senza cattedra, sempre alla ricerca del confronto, di sperimentatore, di teorico provocatorio, spiazzante e geniale. Ma *La follia di Zavattini* è anche un autoritratto di Ansano, in cui si autorappresenta, con piglio ironico, e si riconosce come allievo e continuatore di quel «folle» che si agita sulla scena. Proiettarlo per noi ha significato non solo rendere omaggio ad Ansano, ma anche tentare di riconoscerci a nostra volta, come in una sorta di filo rosso, in quella lucida «follia» che gli era propria, rigorosa e coerente fino allo scandalo, ma anche ironica e provocatoria, perché "provocatorie", oggi, appaiono certe cose che ci ha insegnato, come la voglia di ragionare, il confronto, il lavoro collettivo, il non arrendersi alla religione che quello che viviamo sia il migliore dei mondi possibili.

[1] Visioni Fuori Raccordo (www.fuoriraccordo.it) è un festival che si tiene a Roma dal 2006, organizzato dall'associazione culturale LABnovecento. Hanno collaborato alla sua realizzazione Massimiliano Cera, Icaro Lorenzoni, Giacomo Ravesi, Paolo Ricciardi, Giorgiana Sabatini.

[2] Lettera di Giannarelli a Stefano Missio, 1° luglio 2007, pubblicata sul sito www.ildocumentario.it.

[3] Lettera di Ansano ai giurati del festival Visioni Fuori Raccordo, 22 settembre 2008.

[4] Tra il 2008 e il 2010 hanno fatto parte della giuria del festival Gianluca Arcopinto, Esmeralda Calabria, Antonio Medici, Marzia Mete, Stefania Parigi, Paola Sangiovanni, Silvana Silvestri.

[5] Tutti i materiali relativi ai lavori pubblici della giuria sono consultabili sul sito www.fuoriraccordo.it e sul canale www.youtube.com/user/visionifuoriraccordo. Su quest'ultimo sono reperibili anche alcune registrazioni in cui Ansano Giannarelli spiega le ragioni dell'iniziativa.

Memorie

Bruno Giannarelli

Per me era Ansano, non "zio Ansano", come sarebbe stato logico che un nipote avesse chiamato il proprio zio. E non era nemmeno un segno distintivo chiamarlo o riferirmi a lui con il suo nome di battesimo perché io ho avuto solo due zii: zio Bruno e Ansano. Zii peraltro quasi coetanei, amici e colleghi di condominio, di università e di facoltà: separati dalle strade della vita **con sporadici incontri estivi //eccetto qualche sporadico incontro estivo**, si sono poi ritrovati ormai alla fine, quando, a distanza di un mese, entrambi se ne sono andati, vittime dello stesso male.

Tra Ansano e me c'era qualcosa di «speciale», una sorta di «ribellismo» verso o contro tutte le «costrizioni», che ci accomunava anche se ci vedevamo raramente, due o tre volte l'anno: a giugno e ad agosto e qualche volta, per il mio compleanno, anche a ottobre. Però ci sentivamo al telefono e **da quando avevano "inventato" la posta elettronica / poi, successivamente, grazie alla posta elettronica,** ci scrivevamo abbastanza spesso, soprattutto in concomitanza di qualche accadimento che meritasse una riflessione più approfondita o per uno scambio di opinioni e di informazioni di varia natura **e anche // come** sulle innovazioni tecnologiche di cui eravamo entrambi appassionati apprendisti e, da quando se ne è andato, sono state molte le volte in cui questo scambio mi è mancato.

A giugno, una combinazione ravvicinata di date e di ricorrenze, ci faceva incontrare: il sette è il compleanno di mio padre Roberto e il dieci (era) quello di Ansano ed è anche l'onomastico della mia unica sorella Diana, chiamata così come la loro mamma e come una bambina, loro sorella, morta a soli tre anni di poliomielite. E dunque, fin quando è stato possibile, era tradizione che i due fratelli si

accordassero per vedersi il primo sabato utile compreso tra quelle date al ristorante, per ritrovarci tutti quanti insieme ed essere loro ospiti. Al termine della cena, c'era il momento dei regali: tra loro due e nostri verso padre e zio. I doni tra loro erano sostanzialmente monotematici: si scambiavano libri generalmente acquistati con il criterio degli «ultimi usciti», ed essendo entrambi formidabili lettori sempre a caccia di novità letterarie e di saggistica, erano «costretti» a lasciare nel pacchetto lo scontrino per gli inevitabili «cambi». Più recentemente, Diana organizzava la festa a casa sua, ma nel giugno 2011 Ansano era già in condizioni di salute molto precarie a causa di una tosse così persistente da impedirgli di dormire e non aveva potuto partecipare. Neanche io ero andato e gli avevo inviato per mail gli auguri a cui mi aveva così risposto, il 12 giugno del 2011:

> Carissim*, grazie degli auguri e delle fotografie (bellissime).
> Rispondo all'augurio sulla salute apprezzandolo in modo particolare, perché le cose non vanno bene. Una mia amica astrologa mi aveva diagnosticato un periodo particolarmente propizio ai Gemelli, ma per ora non va proprio in questa direzione, anzi, «piove sul bagnato», come si dice. Ma non voglio investirvi delle mie lamentazioni, riguardanti il mio stato fisico complessivo attuale o la situazione economica, proprio oggi in attesa dei referendum.
> Sono andato a votare alle 11:00, temevo il deserto, invece c'era un discreto viavai. Nei giorni scorsi una boccata d'ossigeno antidepressivo è venuta dai risultati elettorali del primo e del secondo turno.
> Speriamo in una nuova boccata domani pomeriggio.
> Un abbraccio. Ansano.

I libri erano un regalo molto apprezzato da Ansano perché aveva la caratteristica alquanto singolare di leggere a una velocità spaventosa e non è mai stato chiaro quale «tecnica» usasse per andare così spedito e pertanto divorava libri in quantità industriali. Ricordo che una sua compagna rivelò che spesso si addormentava al ritmo con cui Ansano girava le pagine del libro che leggeva a letto prima di prendere sonno! Oltre che velocissimo, era anche un lettore poliedrico e appassionato: leggeva un po' di tutto, dai fumetti della rivista «Linus» in cui erano contenute le strisce del bracchetto Snoopy e di Asterix e Obelix, gli indomabili galli che a lui piacevano moltissimo, ai «gialli» Mondadori, alla serie «Urania» di fantascienza, ai romanzi di spionaggio e noir di fama internazionale e non.

A Forte dei Marmi, nella casa dove Ansano era solito passare

l'estate e, fin quando il riscaldamento ha funzionato, anche altri periodi dell'anno, i suoi libri hanno riempito e tutt'ora riempiono le scaffalature e le librerie sparse qua e là. Rispettando l'imperativo che «i libri non si buttano», vi portava non soltanto quelli già letti ma anche le «scorte» estive o invernali e che poi, al termine della sua permanenza, rimanevano lì. Ansano è sempre stato un comunista militante e nella sua notevole biblioteca non potevano mancare i «classici del marxismo», le opere di Lenin, di Marx ed Engels e svariati altri libri e pubblicazioni che, a partire dalle lotte operaie della fine degli anni sessanta, avevano avuto un grande successo di critica e di pubblico e che tanto avevano influenzato i suoi lavori e la sua vita di intellettuale e regista.

Quando partì a bordo di un peschereccio della flotta di Mazara del Vallo, comandato dal capitano Gallo, per descrivere la vita e il lavoro dei pescatori lontani settimane da casa da cui venne fuori il documentario *Diario di bordo*, proprio lui che era allergico al pesce, sembrò a tutti un'autentica follia ma anche la dimostrazione della ferrea volontà di **perseguire // voler raggiungere** i propri obiettivi e quando poi andò in Venezuela per **seguire** le azioni dei guerriglieri da cui prese spunto *Sierra Maestra*, per me, all'epoca giovanetto, diventò un *mito* e ricordo ancora, con una certa commozione, la sala stracolma e il tripudio di applausi che fecero da corollario al film durante la proiezione al cinema Farnese, in Campo de' Fiori a Roma, negli anni caldi della contestazione giovanile e delle manifestazioni di piazza.

A Forte Dei Marmi c'era, e c'è tutt'ora, la casa paterna dove lui e il fratello trascorrevano da piccoli le vacanze estive e quando capitava di stare tutti insieme lì per qualche giorno cenando nella fresca e ampia veranda, i posti di capo tavola erano occupati dai due fratelli e tutti gli altri – sempre con la medesima disposizione – dai nipoti e dalle loro rispettive famiglie. In quelle calde serate estive, non era raro assistere a duelli verbali tra Robi e Ansano in «punta di fioretto» perché entrambi, coltissimi, amavano misurarsi su questioni che definirle originali è poco, e che spaziavano da argomenti di carattere generale a quelli scientifici, politici, artistici, talvolta ricorrendo, se la memoria rischiava qualche fallo specie nel campo statistico e dei numeri, alla veloce consultazione delle Garzantine o degli annuari del-

la De Agostini. Erano conversazioni in grado di monopolizzare l'attenzione di tutti i presenti e magari anche di amici e si protraevano spesso ben oltre la fine della cena, con la complicità anche di qualche bicchierino di buon whisky.

Al Forte si era forgiato anche lo spirito antifascista di Ansano, che appena undicenne era stato costretto da sua mamma a portare la frittata di patate e i generi di prima necessità al fratello Robi, partigiano incarcerato dai fascisti e condannato alla pena di morte, poi commutata in svariati anni di reclusione e infine liberato, insieme ad altri patrioti detenuti, dall'arrivo delle formazioni partigiane di montagna che precedevano gli americani. Toccava a lui fare il percorso da casa al carcere in bicicletta, perché essendo un bimbetto, non rappresentava una minaccia per i tedeschi e i repubblichini e mi raccontava quale appetito gli provocasse l'odore della frittata, poggiata sul manubrio, soprattutto in quegli anni in cui il mangiare scarseggiava a causa della guerra!

Mi ricordo di lui come di una persona molto metodica, abitudinaria e forse eccessivamente rigida e me ne stupivo molto perché pensavo che, almeno in vacanza, uno avesse diritto a rilassarsi un po'. Passava l'intera mattinata a scrivere in camera sua, poi usciva per andarsi a comprare il giornale e lo yogurt con cui era solito pranzare quando era ormai già primo pomeriggio. Ansano che, per come lo ricordo io, è sempre stato piuttosto solitario e schivo, si **«affacciava» sulla // faceva vedere in** spiaggia quando i più se ne erano andati: arrivava su una vecchia bicicletta Bianchi nera con i freni a bacchetta, la camicia celeste di jeans, i pantaloncini corti azzurri, le ciabatte di plastica e il giornale sotto il braccio. Quando poi si spogliava in cabina e ne riusciva, era ancora più singolare perché usava un costume di cotone grezzo risalente almeno a qualche decennio prima, il che, in una nota spiaggia «vip», dove ogni particolare segue l'ultima moda, rappresentava un tocco di originalità non da poco!

Tutto sommato era una persona timida e forse un po' refrattaria a particolari effusioni anche tra parenti: ricordo infatti che quando ci incontravamo, anche a distanza di mesi, mi salutava offrendomi la mano per una stretta e in effetti non ricordo più di quando ci siamo dati un bacio l'ultima volta e ancora alla fine, ormai intubato e fortunatamente poco cosciente, mi strinse **le dita con due dita**.

Ansano era singolare anche per quegli scatti d'ira che ogni tanto si impossessavano di lui. Era come uno zolfanello che se sfregato con energia prende fuoco e fa una fiammata, per poi spegnersi subito dopo. D'estate, al Forte poteva capitare almeno una volta durante la nostra permanenza. Quando succedeva, cominciava ad agitarsi sulla sedia, quasi a saltellarci sopra e poi, come un invasato, si incazzava di brutto, agitava le mani, cambiava di colore e partiva, lancia in resta a prendersela (solo a parole, per fortuna), con il malcapitato di turno (che spesso, per gli strani casi della vita, ero io), in una modalità così violenta da rimanere impietriti e silenziosi, in attesa che gli passasse. E poi, una volta terminato lo sfogo, tornava ad essere la persona amabile ed educata quale è sempre stata e di cui credo e spero, amici e amiche, compagni e compagne, familiari e quanti lo hanno conosciuto e incontrato, conservino un buon ricordo.

Diana Giannarelli

Il mio ricordo dello zio Ansano è distinto in due periodi molto lontani, tra i quali è passato circa un ventennio.

Da piccola, gli zii Ansano e Marina, che non avevano figli, talvolta mi portavano il fine settimana a Monte Porzio, nella loro bellissima villa dove c'erano un cane lupo di nome *Lupa*, il camino più attraente che abbia mai visto, con la possibilità di sedersi al suo interno e i custodi della villa che sul televisore in bianco e nero avevano messo un foglio di plastica trasparente con colori sfumati, illusione di una tv a colori che di lì a pochi anni sarebbe diventata per tutti.

Ansano faceva il regista, un lavoro a mio avviso, bambina di sei anni, romantico, avventuroso e misterioso; fu per me un enorme «onore» il fatto che avesse utilizzato la mia mano per la pubblicità della penna Geha, pellicola della quale conservo ancora tre fotogrammi.

E poi, direi dal 1968-70, più nessun ricordo: una frequenza molto saltuaria a Roma, un'assoluta non coincidenza di tempi di vacanze, pur condividendo la casa di Forte dei Marmi. Un rapporto sempre mediato dagli altri, un'enorme differenza caratteriale che in parte suscitava in me un senso di inferiorità nei suoi confronti, non riuscendo a condividere con lui la passione per la politica e la verve polemica che lo caratterizzava. Ho pensato in realtà per lungo tempo di non piacergli particolarmente e che apprezzasse sicuramente di più mio fratello, con il quale aveva un rapporto più profondo. Sono dovuti passare vent'anni, restare io l'unica «donna» della casa del Forte per riconoscerlo meglio. Diventò quindi piacevole sapere che, nel mese di agosto, ci stava raggiungendo dandoci la possibilità di passare alcuni giorni tutti insieme e, soprattutto, di condividere le serate. Addestravo i bimbi a cercare di essere il meno invadenti possibile, a non disturbare lo zio che non aveva molta dimestichezza con loro, cercavo di elaborare in cucina alcuni piatti per reggere un pochino il confronto con la sua mamma. Cercavo, non sempre con successo, di organizzare la casa come faceva la nonna.

D'altra parte, lui passava le giornate chiuso nella sua stanza a leggere e a lavorare. Di giorno i nostri orari erano così complementari che a momenti non ci si incontrava neanche, né in casa né sulla spiaggia; ma la sera si cenava sempre insieme nella veranda così ospitale, dove spesso si sviluppavano grandi discussioni tra lui e mio padre, mio fratello o chiunque fosse ospite da noi.

Si inalberava a velocità stratosferiche, argomentava animatamente le proprie posizioni e spesso si dovevano consultare testi di riferimento per poter dirimere le controversie; internet non esisteva ancora, ma probabilmente avrebbe impedito quelle dinamiche divertenti provocate proprio dalla ricerca, di ognuno dei coinvolti, di informazioni a supporto della propria tesi.

Era straordinario il suo «scatto alla risposta», che arrivava spesso inatteso a stravolgere il ritmo tranquillo e ovattato di quelle permanenze per poi scomparire con la stessa velocità: non c'era ombra di rancore in lui la mattina successiva, forse di più in qualche malcapitato ospite che, non avendo grande confidenza, si riteneva un po' troppo strapazzato da queste verbalmente violente prese di posizione. Qualunque argomento poteva innescare la colorita reazione: è il Ligure o il Tirreno il mare che bagna la costa della Versilia? È giusto sostenere che con il pesce si addica solo il vino bianco? È lecito pensare che si possa costruire una piscina nella pineta di casa? Ricordare questi argomenti intorno ai quali si sollevò un tale polverone mi riempie di tenerezza e di un po' di nostalgia. E accanto a questi esercizi di dialettica, tante discussioni che, a me, sempre un po' in disparte, suscitavano interesse e curiosità.

La sera di Ferragosto poi, quando organizzavo la cena di tutti noi insieme alla famiglia dell'altro zio, sopportava l'invasione di un numero stratosferico di bambini e cucinava, sempre nella stessa pentola, i famosi fagioli schiaccioni nel medesimo modo in cui li faceva la sua mamma.

Era molto difficile per me riuscire a trovare un tema di colloquio con lui; eravamo molto diversi e riservati entrambi e, forse, nel periodo in cui sarebbe stato possibile, non ho avuto l'occasione di cercarlo. Negli ultimissimi anni, poi, aveva rinunciato a venire al Forte, sostenendo che non fosse più quello che amava, e così si era affievolita ancora di più la possibilità di rapporto tra noi.

E arriviamo diritti all'estate del 2011, ai primi sospetti della malattia, al nostro incontro il 13 agosto al San Camillo. Due ore di chiacchiere fitte fitte, come se il parlare tra noi fosse stata la cosa più frequente e naturale, come se per tutta la vita avessimo avuto un rapporto tra zio e nipote intenso e stretto, convinti che le cose non sarebbero precipitate nel modo e con la velocità che poi è stata. Voglio ricordarlo, come ultimo, solo in quel momento, mentre guardavamo incuriositi e con piacere un'altissima gru interna al nosocomio sulla quale, all'ora del tramonto, si erano curiosamente appollaiati una trentina di gabbiani, uno accanto all'altro.

La signora che ora abita nella sua casa nel dicembre 2011 mi mandò un sms: «Tuo zio era una persona molto stimata. Oggi una signora al portone mi ha dato il benvenuto e ha tenuto a sottolineare che è una bella casa ed era abitata da una gran bella persona!».

Ed ora che è lì, al Forte, insieme alla sua venerata e adorata mamma, non posso nascondere che, insieme all'affettuoso ricordo, mi resti un po' di rimpianto per le frasi non dette.

Michela Giorgi

Avevo da poco iniziato a lavorare al Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna quando i professori Costa e Quaresima mi affidarono l'incarico di seguire l'organizzazione produttiva del primo **seminario** a carattere pratico proposto dal Dams, affidato ad Ansano Giannarelli. Era il 1996 e **il seminario // corso** *Dall'ideazione alla realizzazione di un film documentario* rappresentò per il Dams una vera e propria innovazione.

Il **seminario**, infatti, non rientrava tra le attività formative dettate dall'ordinamento didattico; si proponeva piuttosto come un'opportunità, del tutto facoltativa e svincolata dall'ottenimento di un voto, alla quale un gruppo di studenti avrebbero potuto partecipare dietro attenta e scrupolosa selezione. Ai colloqui si presentarono in una settantina e Ansano dedicò a ogni singolo studente tutta l'attenzione necessaria: li ascoltava, ne era incuriosito e amava molto discutere con loro. Alle volte anche focosamente…

Il progetto, che si concluse con la realizzazione del cortometraggio *Manifattura Tabacchi 1*, nasceva dall'idea di Ansano di documentare i lavori che il Comune di Bologna aveva da poco intrapreso per riqualificare un'area urbana – cosiddetta di archeologia industriale – con l'intenzione di creare un nuovo polo culturale assegnando le rinnovate e riadattate strutture, progettate dall'architetto Aldo Rossi, all'Università, alla Galleria d'Arte moderna (oggi MamBo), all'ArciGay (Cassero) e alla Cineteca comunale.

Immediatamente fu chiaro che l'esperienza del 1996 non sarebbe rimasta isolata.

L'entusiasmo creativo, la passione prorompente e la disarmante generosità che Giannarelli, con autentico e disinteressato desiderio di condividere con quei primi e fortunatissimi venticinque studenti un'esperienza cinematografica intensa e partecipata, **//dimostrò// (aggiungo, poiché mancava il verbo e il discorso restava sospeso)**, necessariamente ne determinò il seguito nei successivi due anni.

Oggi lavoro in uno di quei capannoni industriali allora ristruttu-

rati e assegnati al mio Dipartimento, i Laboratori delle arti. Conosco ogni angolo di questo luogo che con Ansano e gli studenti dei tre seminari abbiamo studiato, analizzato e ripreso nel corso di quelle incancellabili esperienze finalizzate alla realizzazione di tre documentari: *Manifattura Tabacchi 1* (1996), *Manifattura Tabacchi 2* (1997), *Manifattura Tabacchi 3* (1998). E ancora oggi molti degli studenti che presero parte a quell'esperienza la ricordano, insieme a me, come la più formativa del proprio percorso. Non solo di studio.

Per questo lascio a Marcello Vai – uno di quei primi e fortunatissimi studenti – il piacere di concludere questa mia breve testimonianza, certa che a quasi vent'anni di distanza le parole di uno studente, oggi autore e regista, restituiscano meglio di altre il valore dellìuomo e del Maestro Ansano Giannarelli.

> Ho conosciuto Ansano nei primi anni di formazione, durante un seminario all'Università. Il ricordo più forte è quello della necessità di confrontarsi che questo mestiere richiede. E questo non è stato trasmesso a parole, ma con il lavoro «sul campo» dal quale Ansano non si è mai tirato fuori. Ansano ha avuto la forza e la pazienza di sostenere il confronto con un gruppo di ragazzi, ragionando, incazzandosi e accompagnandoli in un percorso di maturazione e consapevolezza che non si è fermato al seminario ma che ancora continua ad accompagnarmi. La libertà delle idee e la voglia di mettersi in discussione, necessaria per crescere e migliorarsi. La verità delle cose, lottare per ciò in cui si crede, un profondo amore e rispetto per il mezzo, per il pubblico e per i collaboratori. Più che insegnarmi «il mestiere» mi ha trasmesso il rispetto, l'amore e la responsabilità che questo lavoro richiede.

Aurora Palandrani

Cari «amici in Facebook», devo confessarvi che mi ha irritato molto il tono ultimativo di una comunicazione che ho ricevuto, come credo voi, su obblighi di intensificare l'uso di Facebook, che mi sembra un vero e proprio «ultimatum» (eliminazione entro due settimane: nella versione italiana del regolamento si usa il termine «decesso»). Mi sembra che l'ordine imposto configuri un luogo dove è obbligatorio essere «super-attivi» a comando, come se fossimo tutti marine sotto la guida di un sergente sadico come quello di *Full Metal Jacket*. Leggo che questo ordine è motivato dal fatto che «molti membri lamentano che Facebook sta diventando molto lento». Nel regolamento non si parla di quest'obbligo di superattivismo. Forse dovremmo protestare rivendicando il diritto anche di uno «slow Facebook», e non la dittatura del «fast Facebook». Ho usato intenzionalmente – cosa che di solito non faccio – parole nordamericane. E ancora a proposito del regolamento, forse dovremmo anche chiedere – come già alcuni stanno facendo – che sia allontanato da Facebook chi, magari superattivo, inserisce «messaggi di odio o discriminanti dal punto di vista etnico e razziale». Devo anche dire che, se avessi letto con più attenzione il regolamento, il testo delle «Condizioni d'uso» in esso inserite probabilmente mi avrebbe fatto rinunciare alla mia presenza per un suo evidente carattere antidemocratico [«La Compagnia può annullare la tua iscrizione, cancellare il tuo profilo e ogni contenuto o informazione da te inseriti nel sito o attraverso qualsiasi applicazione e/o proibirti di usare o di accedere al servizio, al sito o a qualsiasi applicazione (o a qualsiasi parte, aspetto o funzione del servizio, del sito o delle applicazioni) per qualsiasi motivo, ma anche senza motivo, sempre a propria esclusiva discrezione, con o senza avvisi…»]. Ci penserò. Un saluto, Ansano Giannarelli (23 dicembre 2008; ore 17,23).

In questi giorni mi sono già posto, e continuo a farlo, interrogativi sui modi in cui io so, riesco, mi interessa utilizzare uno strumento come Facebook (senza rinunciare ad altri che pratico, come l'e-mail o la chat o il telefono online). Questa riflessione probabilmente rallenta la mia partecipazione e mie risposte più rapide a chi mi propone «amicizie». C'è però ora un'occasione che non voglio perdere: la vicenda di Eluana. Su Facebook ho visto che ci sono almeno cinque gruppi che concordano sul rispetto della decisione di suo padre. Un gruppo ha 40 000 iscritti, altri meno. Ma tutti insieme sono oltre 100 000 persone. Perché non si unificano? E – soprattutto – perché non si attivano perché tutti rendano pubblico il loro testamento biologico? Intanto in una versione sintetica [su internet ci sono diversi siti con i moduli]: «Nel pieno delle mie facoltà mentali e in totale libertà di scel-

ta dispongo che in caso di malattia o lesione traumatica cerebrale invalidante e irreversibile non intendo essere sottoposto ad alcun trattamento terapeutico o di sostegno (alimentazione e idratazione forzata)». Ansano Giannarelli. P. S.: Naturalmente sarebbe un gesto con una valenza politica. Ce n'è un'altra, in tutto questo: l'atteggiamento del governo, e della sua maggioranza, che è tale perché la maggioranza degli italiani l'ha votata. Ma questo è un altro discorso, un altro interrogativo (7 febbraio 2009; ore 19,53).

Quelli che ho riportato qui sopra sono due messaggi privati che Ansano Giannarelli ha inviato a me e ad altri suoi contatti, poco tempo dopo la sua iscrizione a Facebook, il 30 novembre 2008. Il suo approccio verso il social network era di grande ed estrema curiosità, capitava spesso che chiedesse informazioni, consigli, sempre però con molto scetticismo e diffidenza. Ne comprendeva naturalmente le grandi potenzialità come strumento di diffusione, e di condivisione, non ne capiva e non ne condivideva però le modalità di utilizzo.

Nel 2009, mentre lavoravamo insieme al convegno *Zavattini sottotraccia*, grazie a Facebook riuscimmo a rintracciare anche un paio di autori che ci servivano per completare il programma. In quell'occasione ci scoprimmo acuti investigatori e fu una cosa che divertì particolarmente Ansano. La curiosità lo spinse quindi a iscriversi a questa piazza virtuale che, sebbene lo affascinasse come tutte le novità, arrivava quasi a indispettirlo.

Ricordo che rimase infastidito dalla «richiesta di amicizia» di una Giannarelli dall'Argentina che insisteva nell'indagare sulla loro possibile parentela. Noi, lo ascoltavamo con il sorriso, perché il suo fastidio durante il racconto concitato sconfinava nel comico. Era il termine «amicizia» che riteneva fosse utilizzato in modo distorto e assolutamente lontano da ciò che per lui significava.

In realtà, i contatti di Ansano, 182, sono quasi tutti suoi amici, o per lo meno conoscenti. A un certo punto, infatti, si rifiutò categoricamente di accettare richieste di chi almeno non era un conoscente. Uno scambio, a mio avviso bellissimo, è quello del 26 novembre 2009 con Luca Ricciardi pubblicato sulla sua bacheca:

Luca Ricciardi:

ciao Ansano! mi compare una finestrella su facebook che mi dice Ansano Giannarelli, aiutalo ad ambientarsi su facebook!... conoscendo le tue posizioni critico-costruttive su questi strumenti mi è parsa una cosa paradossale! a presto!

Ansano Giannarelli:

Ciao, Luca. Non so chi sia stato a chiederti questo «aiuto», forse qualcuno che ha letto un mio messaggio – che però non ricordo e non ritrovo – sulla mia scarsa conoscenza nell'uso di Facebook. Forse c'è qualche «osservatore» che interviene, guardandoci dal di fuori come se partecipassimo a una sorta di «grande fratello» permanente!

A proposito di questo e di uso democratico del web, sarebbe interessante un confronto di massa in Facebook su Facebook, il suo uso, la compresenza di persone e gruppi del tutto diversi, e in certi casi inconciliabili, il concetto svalutato di una cosa seria e difficile come l'amicizia ecc. Il risultato migliore finora, sotto questo punto di vista, mi sembra l'organizzazione della manifestazione del 5 dicembre, un modo per trasformare la piazza virtuale in piazza reale. Ansano.

Luca Ricciardi:

no Ansano… sono dei messaggi automatici che genera Facebook quando vede che l'utente non si connette spesso oppure non utilizza molto i vari strumenti… una cosa un po' ridicola che fa Facebook! Su Facebook in generale sono d'accordo con te… a presto!

Ansano scrisse pochissimi post sulla sua bacheca, in un paio si lamentava del poco spazio che Facebook mette a disposizione per scrivere un commento o un post:

Purtroppo mi sembra che Facebook consenta – mi sembra (se non è così qualcuno me lo spieghi) – soltanto una comunicazione «fast», come McDonald: poche parole negli spazi disponibili. La poesia che ho indicato dovrebbe essere letta com'è, con la sua sca.

Poco prima scriveva:

A una poesia di Kavafis che ho ritrovato oggi: «E se non puoi avere la vita che desideri cerca almeno questo per quanto puoi: non sciuparla nell'eccessivo commercio con la gente, nei traffici frenetici e nelle troppe ciance. Non sciuparla esibendola e p».

Entrambi i post sono troncati dal termine dello spazio. Intollerabile per lui. La comunicazione, l'espressione di un concetto non poteva avere dei margini, non doveva essere veloce e sintetica, ma doveva avere la libertà di essere senza imposizioni.

La bacheca di Ansano è oggi più vivace che mai. Un fatto che mi ha colpito e invogliata a scrivere questo breve contributo. Dal 26

agosto del 2011, il giorno della sua scomparsa, non passa settimana in cui non ci sia qualcuno che condivide un ricordo, scrive un saluto, segnala un film. Nei giorni successivi alla sua morte decine e decine di messaggi di saluto, nel giorno del suo compleanno in moltissimi hanno lasciato messaggi di auguri: c'è chi si domanda cosa penserebbe dell'attuale situazione politica, chi lascia un link di un film che ha fatto grazie al suo aiuto, chi lascia «emoticon» a forma di cuore, chi semplicemente partecipa il vuoto e la mancanza per quello che era per tutti un interlocutore sempre costantemente presente. E così quell'angolo virtuale oggi è diventato per ognuno un luogo dove ritrovare un contatto. Forse la sua bacheca su Facebook oggi lo farebbe sorridere, con ogni probabilità avrebbe anche fatto un ironico e dettagliato resoconto di tutti i post e dei loro autori, e magari alla fine si sarebbe anche arrabbiato pensando che era tutto inutile e che noi eravamo i consueti *bischeri*.

Caro Ansano, avevi ragione anche su Facebook, ed è successo in uno dei molteplici aggiornamenti del social network. Non ci sono più limiti per la scrittura di un post. La poesia di Kostantin Kavafis, intitolata *Per quanto puoi*, ora non sarebbe più tagliata:

> E se non puoi avere la vita che desideri/ cerca almeno questo/ per quanto puoi: non sciuparla/ nell'eccessivo commercio con la gente,/ nei traffici frenetici e nelle/ troppe ciance./ Non sciuparla esibendola/ e portandola in giro esposta/ alla quotidiana insensatezza/ delle relazioni e degli incontri,/ fino a renderla una cosa estranea, fastidiosa.

Documenti e filmografia di Ansano Giannarelli

Note per il trattamento di *Non ho tempo*

a cura di Antonio Medici e Letizia Cortini

Il Fondo Ansano Giannarelli si trova presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ed è relativo in particolare alle attività da lui svolte per la Fondazione Aamod e per la Reiac Film. Il resto della documentazione, più strettamente privata, è in parte rimasta alla famiglia.

Dopo la morte del regista, avvenuta il 26 agosto del 2011, alla fine dello stesso anno sono stati depositati presso l'Archivio circa trenta faldoni datati dagli anni sessanta agli anni Duemila, documenti audiovisivi (vhs, mini dv, dvd) in buona parte copie di film da lui realizzati o acquistati; materiale fotografico sia privato, sia relativo ai film da lui realizzati. Il Fondo è da riordinare e il suo ordinamento si intreccia strettamente con quello, di recente avviato, del Fondo della società di produzione cinematografica Reiac Film e in parte con il Fondo della Unitelefilm.

La documentazione cartacea lasciata da Giannarelli riguarda soprattutto le fasi di progettazione ideativa e produttiva di film e di iniziative, quali seminari di formazione, interventi a convegni, organizzazione e partecipazione a rassegne filmiche. La documentazione degli archivi delle società di produzione Reiac e Unitelefilm riguarda la vita istituzionale delle società. La maggior parte dei materiali rispecchia quindi le loro attività soprattutto per quanto riguarda la produzione dei film. La documentazione è in linea di massima organizzata per fasi di vita dei film, ovvero ideazione, progettazione, preparazione, riprese, diffusione. Spesso si trovano anche faldoni trasversali alle varie fasi, relativi soprattutto alle pratiche amministrative e contabili. I carteggi sono invece contenuti all'interno delle rispettive fasi, rispecchiando lo sviluppo temporale della produzione.

I testi di Ansano Giannarelli che seguono sono estratti dalle fasi di ideazione e progettazione del film *Non ho tempo*. Il soggetto, dat-

tiloscritto e impaginato su carta intestata Reiac Film, risale all'inizio di dicembre 1969. Le annotazioni per la stesura del trattamento hanno inizio il 16 marzo 1970 e terminano il 25 maggio dello stesso anno, quando Giannarelli consegna alla Rai il trattamento stesso. I fogli sono tutti dattiloscritti, come la numerazione progressiva delle pagine, tranne in alcuni casi, in cui il numero progressivo è scritto a penna, accanto a una numerazione dattiloscritta interna al documento. Poche le annotazioni testuali a penna. Tra queste carte, vi sono anche le lettere inviate a Sanguineti e Lombardo-Radice, che collaboravano alla scrittura del film. Tra quelle ricevute, vi è solo una lettera manoscritta di Lombardo-Radice.

Nell'impaginazione si è cercato di rispettare l'organizzazione del testo dato da Giannarelli stesso: i capoversi, l'uso di maiuscole e minuscole, i segni da lui stesso codificati (parentesi quadre e tonde per indicare note private, questioni aperte rispetto al film o di carattere più generale). Unica eccezione, le parole sottolineate, i titoli di libri o di film, sono stati trascritti in corsivo.

Reiac Film

Non ho tempo

Soggetto di
Ansano Giannarelli

La Storia
Il 31 maggio 1832
Nell'ospedale Cochin di Parigi
Moriva Evaristo Galois
Il giorno prima, era stato ferito mortalmente in un duello, provocato da una questione d'onore.
Nella notte precedente il duello
Evaristo Galois scrisse sedici pagine di equazioni algebriche intorno ad alcune tra le più ardue questioni matematiche.
È in quelle pagine che Galois s'impone come grande matematico.
È in quelle pagine che trovano origine le espressioni
gruppo di Galois

campo di Galois
teoria di Galois
oggi note a tutti i matematici.
Su una di quelle pagine, Galois scrisse anche:
Non ho tempo
Non aveva ancora ventun'anni.

Era nato nel 1811,
al culmine dell'impero di Napoleone,
ma nel 1823,
quando entrava nel famoso collegio Louis-le-Grand,
Luigi XVIII era già tornato al potere da nove anni, salvo la breve parentesi dei «cento giorni».
Durante la sua permanenza nel collegio,
Galois diventa repubblicano,
suo padre si uccide per le persecuzioni,
e Carlo X succede a Luigi XVIII.
Galois lascia il Louis-le-Grand nel 1829.
Il giudizio finale dei suoi professori è il seguente:
«Condotta a volte eccellente, a volte pessima.
Sono note le sue attitudini per le materie scientifiche .
Quando studia, si impegna a fondo e non spreca quasi mai il suo tempo.
I suoi progressi sono in relazione alle sue capacità e al suo interesse per le scienze.
Ha un carattere bizzarro, e si ritiene più strano di quel che sia in realtà.
Durante le funzioni religiose non si comporta sempre come dovrebbe.
Salute buona».
Respinto due volte all'esame di ammissione al Politecnico,
cestinato un suo manoscritto inviato all'Accademia di Francia,
Galois entra nella Scuola Preparatoria, destinata a fornire Istitutori e professori per i collegi reali.
È il febbraio del 1830.
Il 29 luglio dello stesso anno, il vescovo Talleyrand detta al suo segretario:
Prendete nota che oggi, a mezzogiorno e cinque, il ramo più antico dei Borboni ha cessato di regnare sulla Francia.

È la vittoria della rivoluzione di luglio del 1830.

E gli studenti della Scuola Preparatoria non sono scesi per
le strade a battersi.
Durante le vacanze,
Galois s'iscrive alla società degli Amici del Popolo.
Nel frattempo, continua i suoi studi matematici.
Un secondo manoscritto inviato all'Accademia va smarrito.
Nel dicembre dello stesso anno,
Galois viene espulso dalla Scuola Preparatoria (che ha riassunto il suo vecchio nome di Scuola Normale).
La motivazione è:
aver scritto una lettera alla «Gazette des Écoles» in cui il direttore della scuola viene accusato di opportunismo politico.

E allora Galois si arruola nella terza batteria dell'artiglieria della Guardia nazionale.

Ma la Guardia nazionale è un covo di repubblicani.

E Lafayette, il comandante, può diventare un avversario pericoloso per il nuovo re dei francesi, Luigi Filippo.

E così, poco tempo dopo, il re scioglie la Guardia nazionale.

Galois inizia un corso di lezioni di algebra
Presso la libreria Caillot.
Alla prima lezione, assistono circa quaranta persone:
ex studenti della Scuola Normale
amici repubblicani di Galois
(due spie della polizia.)

Una settimana dopo, i presenti alla prima lezione sono dieci. Alla terza lezione, quattro.

È l'ultima del corso di algebra.

Subito dopo, Galois invia un terzo manoscritto all'Accademia di Francia.

Il titolo è:
Condizioni della risolubilità per radicali delle equazioni.
Nello stesso periodo, diciannove componenti della disciolta Guardia nazionale vengono arrestati, sotto l'accusa di cospirazione repubblicana contro Luigi Filippo.

Galois non è tra gli arrestati, che vengono tutti prosciolti.

Ma Galois è presente al banchetto organizzato qualche giorno dopo per festeggiare i repubblicani messi in libertà.

Al momento del brindisi,
Evaristo Galois alza il bicchiere colmo di vino
punta un coltello contro il bicchiere
e grida:
– A Luigi Filippo!
Il giorno dopo, viene arrestato.
Trascorre trentacinque giorni in carcere.
Poi il processo.

Il suo difensore sostiene che l'esatta frase pronunciata da Galois è:
A Luigi Filippo, se tradisce.
E Galois viene assolto.

Ma il 14 luglio 1831
l'anniversario della presa della Bastiglia
Galois indossa l'«uniforme della disciolta Guarda nazionale
si arma di un moschetto, una pistola e un coltello
e guida un corteo di cinquanta repubblicani verso place de Grève.
Sul Pont Neuf, viene arrestato.

Il 30 luglio,
nella collina di Sainte-Pélagie dove Galois è rinchiuso,
un proiettile sparato dall'esterno sfiora i prigionieri.

È in carcere che egli riceve la risposta dell'Accademia di Francia al suo manoscritto inviato all'inizio dell'anno.

Nella risposta è scritto:

«Ci siamo sforzati di capire in tutti i modi le prove del signor Galois. La sua tesi non è sufficientemente chiara né abbastanza sviluppata, da consentirci di
valutarne il rigore. Non ci è neppure possibile dare un'idea di questo lavoro».

In cella, Galois scrive una prefazione a *Due studi sull'analisi pura*,
un violento atto di accusa contro la cultura accademica.
Al processo in prima istanza e a quello in appello,
Galois viene condannato a sei mesi di prigione,
dopo averne trascorsi tre di carcere preventivo.
In carcere, riceve la visita della sorella e del fratello minore.
Poco prima della liberazione, viene trasferito in una clinica

privata, per le sue condizioni di salute.
Galois sembra indifferente, stanco, apatico.
Nella clinica, grazie ad Antoine Farère, suo compagno di stanza, conosce Eve Sorel.
Se ne innamora.
Continua a vederla dopo essere stato scarcerato.
Il suo è un amore esitante, timido.
Galois trascorre giorni incerti, opachi: questo sentimento doloroso sembra far passare in secondo piano la sua passione per la matematica e per la Repubblica.
Quando Eve gli dice di essere l'amante di un altro uomo, Galois la insulta.
L'amante di Eve lo sfida a duello
Che ha luogo il giorno dopo: il 29 maggio 1832.
I padrini di Galois sono Antonio Farère e un suo amico.
Al primo colpo, Galois cade.
Avversario e padrini si eclissano.
Sarà un contadino, a trovarlo, agonizzante, e a portarlo all'ospedale.
Dove morirà il giorno seguente, verso le dieci del mattino.
Anni dopo, un articolo su Galois pubblicato in «Nouvelles annales de mathématiques» cominciava con queste parole: «Galois venne assassinato il 31 maggio 1832, in un cosiddetto duello per motivi d'onore».
E per tutta la sua vita, Alfred Galois affermò sempre che suo fratello Evariste era stato ucciso in un complotto organizzato dalla polizia del re.

16 marzo 1970 **(ho messo le date per esteso. Va bene?)**

D'ora in poi, queste pagine costituiranno il materiale di documentazione dello sviluppo del film. E le riunirò una dietro l'altra, per aver alla fine quel che non ho avuto in *Sierra Maestra*, cioè un libro già pronto.

Scriverò in due versioni.

Per me «prima stesura, personale, senza nessun problema di "stile", "forma", "eleganza", timore di scrivere idiozie ecc. E poi questo materiale sarà riscritto per consegnarlo ai collaboratori.

Che sono:

Edoardo Sanguineti	per la sceneggiatura
Lucio Lombardo Radice	per la consulenza scientifica
Giuseppe Mangano	per la consulenza scenografica

Il rapporto è diverso che con Birri e Calisi. Qui c'è meno amicizia (salvo che con Mangano), per ora; e questo conta: in meglio e in peggio.

Un po' di cronistoria.

Presentato verso i primi di dicembre (ero malato, a letto con l'influenza), insieme ad altri tre progetti – Darwin, Bresci e l'inferno in testa – scartati o accantonati.

Colloqui e incontri – non molti, per la verità, né con eccessiva perdita di tempo – con Vittorio Bonicelli fino al mese di gennaio compreso;

contatti con Sanguineti, Geymonat e Lombardo Radice per ottenere il loro accordo (Geymonat non poteva; e occorrerà scrivergli una lettera), nel mese di febbraio;

e ora sono in corso le trattative finali per la firma del contratto ponte, cioè fino alla consegna della sceneggiatura e di tutti gli elementi di valutazione per iniziare la realizzazione del film: se sarà una realizzazione.

Certo che la situazione è diversa da *Sierra Maestra*. Lì c'era una assoluta libertà. Qui sai che a un certo punto il materiale scritto dovrà essere letto e approvato da misteriosi signori della tv – che non sono certo i più qualificati per giudicare. **Ma io so ormai per lunga esperienza che far (farò?) questo film** se sarò d'accordo totalmente nel farlo. Questo riguarda la tv come i collaboratori. Devo sentirmi a sincrono con il film. Altrimenti il risultato è fottuto in partenza.

E un po' a mettermi l'orgasmo addosso ci sono i termini essenziali – termine giuridico – della consegna del trattamento e della sceneggiatura (rispettivamente 30 aprile – tra un mese e mezzo! – e 30 giugno), **con o i sopralluoghi a Parigi (??)** ecc. ecc. Ma forse occorre avere anche una costrizione temporale per affrontare i problemi. Il guaio è che contemporaneamente devo fare altre cose. Ma ancora una volta forse è bene anche questo: perché il cervello continua a fare ginnastica.

5. (??)

[…]

Perché un film su Galois?

Il mio perché.

Lessi il libro di Infeld moltissimi anni fa: potrei anche rintracciare l'anno: vediamo sui quaderni passati: 1958. E la storia di Évariste Galois mi piacque subito moltissimo. Il genio, la passione politica, la ribellione, la giovinezza, il disprezzo per la cultura accademica. E poi la matematica. Qui entra evidentemente in ballo un mio problema personale. Mio padre è un matematico. Al liceo io dicevo che avrei preso matematica e fisica, anche se dentro di me mi chiedevo come avrei fatto, dal momento che – come si dice – non andavo bene in matematica (meglio in fisica), che comunque la mia spinta spontanea si indirizzava in altri settori (umanistici ecc.). Però evidentemente, a livelli diversi, restavano il fastidio nella non comprensione del linguaggio matematico, il sentirsi escluso da un mondo che razionalmente consideravo sempre di più come fondamentale nell'età moderna, il sentimento di essere – in quanto «intellettuale generico umanista» – un soprav-

6. (??)

vissuto dell'Ottocento. Anche nelle idee documentaristiche degli anni scorsi c'era una tendenza almeno ad affrontare temi della società moderna industriale (e *Sierra Maestra*~~?~~ – sarà un discorso da fare anche sotto questo profilo). E poi ci fu il periodo in cui lavorai intorno al progetto di un lavoro teatrale sugli «apprendisti stregoni», cioè sugli scienziati atomici.

Voglio dirmi con questo che evidentemente il ripresentarsi dell'idea su Galois (casuale: fu Ovidio a darmi – a ridarmi – il libro di Infeld una sera che parlavamo a casa sua e che gli chiesi il libro di Infeld su Einstein) è il risultato di una maturazione lenta, inconsapevole, l'esigenza di affrontare il problema della

SCIENZA

unitamente al problema della

POLITICA

che nella vicenda di Galois sono strettamente connessi.

E prendiamo subito di petto il problema nato nella prima conversazione (2° incontro) con Sanguineti: il problema del film storico.

Paradossalmente, ogni film è «storico», nel senso che – quando si tratta comunque di film legati a una tematica concreta – nel momento in cui vengono visti sono già «storici» rispetto al momento in cui vennero pensati e realizzati. Godard sostiene la necessità di una estrema rapidità nel pensare, girare e far circolare un film, proprio perché avverte l'esigenza di superare lo scarto temporale tra film e realtà che lo recepisce. Ma usciamo da questo problema particolare, e – siccome l'idea del film si riferisce a un progetto apparentemente tradizionale in senso di film storico: un film sull'Ottocento – affrontiamo il problema del film storico.

Un film in costume è un film storico?

Un film storico è un film in costume?

E che cos'è il PRINCIPE – l'altro progetto che ho in testa? Un film storico? Ma allora, che cos'è il libro di Gramsci *Note sul Machiavelli, sulla politica, e sullo Stato moderno*? Un libro «storico»?

Ho scritto sopra SCIENZA.
Ho scritto sopra POLITICA.

In che senso sono «storici» questi due termini?

Non certo nel senso che si può dare al termine per esempio «Signoria»: ecco, questo è un termine storico, nel senso cioè che si tratta di un fenomeno «esaurito» storicamente, anche se passato, trasformandosi, nel principato e poi nello Stato ecc.

Voglio dire che la problematica di fondo che sta sotto la storia di Galois non è storica, ma è attualissima.

Ed è: – il rapporto della scienza con la società.

– il rapporto tra conoscenza scientifica e azione politica.
– la funzione dello scienziato nella società.

7. (?)

[Lo so, è tutto confuso, quel che metto giù, ma serve appunto a eliminare scorie, confusioni, incertezze].

1° problema Rapporto tra scienza e società.
2° problema Rapporto tra scienza (ricerca pura) e tecnologia.
3° problema Contraddizione tra funzione rivoluzionaria della scienza e posizione personale dello scienziato a livello politico: uno scienziato può essere personalmente un «reazionario» o «disimpegnato» dal punto di vista strettamente politico, e **rare (?)** rivoluzionariamente con il suo lavoro scientifico.
4° problema Differenza tra conoscenza scientifica e conoscenza storico-filosofica
5° problema. Perché la conoscenza scientifica è generalmente legata a un'età molto giovanile? [verificare]
6°problema Perché la conoscenza scientifica non è «popolare»?
7°problema Rapporto tra scienza e politica. Se si dice che il marxismo è un metodo scientifico di conoscenza e di trasformazione della realtà, qual è il rapporto tra scienza e marxismo?

E qui per oggi – lavorato dalle 17,30 alle 20,00 – mi fermo. Con un articolo sul maggio francese, gli studenti di Nanterre (!), dell'«Unità» 8.11.68 e con la *Dialettica della natura* di Engels tra le mani (ma considerare la svalutazione di Engels effettuata da Galvano della Volpe: e quindi la necessità di non prenderlo per oro colato; andrà ricercato materiale di Marx sui problemi strettamente scientifici; e andrà tentata una definizione di scienza: che per esempio il dizionarietto Garzanti definisce come «complesso organico e sistematico delle conoscenze che si posseggono intorno a un determinato ordine di fenomeni», il che mi sembra prima di tutto una tautologia; domani voglio vedere altri dizionari.

17 marzo 1970 8.

[…]

Non ho ancora risposto alla domanda PERCHÉ UN FILM SU GALOIS? con le note di ieri. Il discorso è appena cominciato. Ma continuo un altro discorso, sempre per liberare il terreno da elementi accumulatisi dentro di me, dopo il colloquio con Sanguineti.

COME UN FILM SU GALOIS? (manca il verbo?) oppure: Come mai...
Il film avrà due andamenti lineari:

a) spiegazione delle teorie di Galois — linea di divulgazione scientifica

b) storia di Galois privata e pubblica + una terza linea [da inventare] — linea di divulgazione storica

c) attualizzazione della storia di Galois.

Le tre linee dovranno intersecarsi l'una con l'altra.
Qual è la linea portante?
Questo è da decidere. Nel colloquio con Sanguineti, si ipotizzò la prima linea come quella portante.
Il problema resta quello della visualizzazione.

Come può cominciare il film?

Una serie di P.P.P. di giovani, metatemporali.

«La terra gira intorno al sole».
Uno schiaffo.

9.

Ecco: una serie di frasi con affermazioni scientifiche (scienze naturali e scienze sociali), una serie di schiaffi.
Qui c'è già un rapporto preciso audio-visivo.

Perché gli studenti di Nanterre?
Perché Michel Foucault e Lacan?
[…]

15. (?)

23 marzo 1970

Osservazioni sparse

Un curioso continuare a dare del Lei a Lombardo Radice!

Che è dovuto andare in Svizzera per un'operazione della moglie la quale è molto malata. Questo ritarda inevitabilmente il contatto con lui.

Devo spedire a Sanguineti: a) libro di Bell
b) pagine di Forti
c) pagine mie.

Dovevo farlo entro sabato scorso.

E vederlo in questa settimana.

Invece non ce l'ho fatta a spedire la roba.

Allora adesso l'obiettivo è:

terminare entro stasera l'esame del libro di Infeld

terminare entro domani la copiatura del materiale per Sanguineti (con copia per Lombardo Radice e Mangano)

spedire entro domani tale materiale

decidere se ci vediamo in questa settimana.

[…]

19. (?)

[…]

Dunque, nel 1827 Galois è «convinto» a ritornare in seconda.

Si annoia di ripetere l'anno.

Si iscrive al corso facoltativo di matematica, quando è già cominciato il terzo trimestre.

L'insegnante si basa su gli *Eléments de géometrie* di Adrien-Marie Legendre. Galois lo lesse e lo assimilò in due giorni.

2° libro letto da Galois: Adrien-Marie Legendre – *Résolution des équation numérique*

E QUI C'È IL PRIMO ARRESTO DI FONDO NEL MIO LAVORO: SE NON SI HA UN MATERIALE DI DIVULGAZIONE SCIENTIFICA SUL RAPIDO PROCESSO CHE PORTÒ GALOIS, NEL GIRO DI UN ANNO – DAL 1827 AL 1828 – A CONVINCERSI DI AVER RISOLTO UNO DEI PIÙ DIFFICILI PROBLEMI DELLA MATEMATICA, *QUELLO DELLA RISOLUBILITÀ PER RADICALI DI UN'EQUAZIONE DI QUINTO GRADO*, NON SI VA SOSTANZIALMENTE AVANTI NELL'AVVICINAMENTO STORICO-PSICOLOGICO AL PERSONAGGIO.

SI TRATTA CIOÈ DI CAPIRE IL PROBLEMA SCIENTIFICO E IL PERCHÉ DELLA SUA IMPRONTA NELLA STORIA DELLA MATEMATICA – CIOÈ IN SOSTANZA NELLA STORIA DELL'UOMO.

A CHE SERVE LA PRESUNTA SCOPERTA DI GALOIS?

IN OGNI CASO, A CHE SERVE RISOLVERE IL PROBLEMA DELL'EQUAZIONI DI QUINTO GRADO?

E CHE INCONVENIENTE COMPORTA LA NON RISOLUZIONE DI QUESTO PROBLEMA?

[ovviamente, non parlo tanto di servire in termini elementari: e si riapre il problema: che cos'è la matematica, quale il suo valore conoscitivo, quale la sua metodologia, a che serve].

[…]

29. [a penna] **4.**

PERCHÉ UN FILM SU GALOIS?

1) Perché Galois è un «uomo totale», che vive intensamente e in un tempo concentrato la doppia
esperienza dell'uomo-scienziato e dell'uomo-politico.

2) Perché come dice Lombardo Radice, «Galois è in tutti i campi un rivoluzionario e non un
ribelle».

3) Perché quindi Galois è un personaggio che permette di tentare un discorso sui rapporti tra scienza (e più esattamente una scienza come la matematica) e la politica, su ciò che significhi essere «rivoluzionario» nell'uno e nell'altro settore dell'attività umana. C'è una nota interessante di Gramsci, a questo proposito: «Il conflitto più grave di mentalità è però tra quella delle così dette scienze esatte o matematiche, che del resto non sono tutte le scienze naturali, e quella delle scienze umanistiche o storiche, cioè quelle che si riferiscono all'attività storica dell'uomo, al

suo intervento attivo nel processo vitale dell'universo».

3) Perché proprio si tratta di un matematico, e non di un fisico, o di un biologo, o di un astronomo, o di un medico. Cioè di un personaggio che permette di tentare un approfondimento del seguente problema: il cosiddetto «uomo della strada» tende a identificare la scienza con la tecnica e perciò tende a diminuire – anche perché esiste una frattura reale – l'importanza e la funzione del momento teorico nella ricerca

30. [a penna] **5.**

scientifica; mentre si tratta di sottolineare come la ricerca scientifica sia un fenomeno storico e dialettico, costituito da due momenti in continuo rapporto di reciproca interdipendenza.

5) Perché quindi il personaggio di Galois conserva un'attualità fortissima prefigurando, a livello individuale, per esempio, il tipo di studio sperimentato all'università di Vincennes [Foucault: «abbiamo stabilito due grandi campi d'insegnamento: l'uno essenzialmente dedicato all'analisi politica della società, e l'altro all'analisi del fatto scientifico e all'analisi di un certo numero di settori scientifici. Queste due ragioni, la politica e la scienza, ci sono sembrate, a noi tutti studenti e professori, le più attive e le più feconde»].

6) Perché il problema specifico posto **della (o dalla?)** matematica continua a essere di estrema importanza. Se è vero che la matematica, come le altre attività umane, ha una sua storicità, il suo ruolo e la sua funzione nella società costituiscono questioni che possono essere profondamente interessanti non soltanto al livello specialistico di filosofia della scienza. Esemplificando banalmente: perché lo studio della matematica, all'epoca di Galois, era «facoltativo», ed era escluso dallo schema scolastico dei gesuiti comprendente grammatica, retorica e umanità?

Perché Marx ed Engels avevano un così profondo interesse per la matematica (e le scienze naturali), al punto tale che Engels (prefazione alla seconda edizione dell'*Anti-Dühring*) parla di un suo «processo di **muda (nuda?) matematica** e naturalistica alla quale consacrai la parte migliore di otto anni»? E sempre nella stessa prefazione, Engels sottolinea che «per una concezione dialettica e a un tempo materialistica della natura è necessario che siano note la matematica e le scienze naturali»?

E ancora: considerata l'esistenza di un «gap» *tra addetti ai lavori* nel settore scientifico e *uomo della strada*, quali sono i motivi di questo divario, quali sono le conseguenze che esso comporta anche a livello politico? [Problemi dell'interdipendenza tra teoria e pratica. Mao Tse-tung parla di «idee giuste» che derivano da tre tipi di pratica sociale: «la lotta per la produzione, la lotta di classe e la lotta per la ricerca scientifica». Ed è interessante notare – quale che sia il giudizio che se ne può dare – come la rivoluzione culturale cinese, dopo un primo periodo di «immunità» per la comunità scientifica abbia investito con violenza tutto il settore degli scienziati cinesi, accusati di aristocraticismo e di essere diventati degli «accademici attaccati al potere e revisionisti, privi di interessi politici e distaccati dalle masse»].

31 [a penna] **6.**

COME UN FILM SU GALOIS? (manca il verbo?

Non mi risulta che sia mai stato fatto un film sul personaggio di un matematico.

I film su personaggi di scienziati sono in genere su medici, biologi, fisici, cioè su figure le cui conquiste nel campo scientifico appaiono *immediatamente* importanti per l'uomo.

Un modello di trattazione artistica della figura di uno scienziato resta il «Galileo» di Brecht (non il film su Galileo apparso un paio d'anni fa). Dobbiamo avanzare palmo a palmo. Quello che troviamo oggi, domani lo cancelleremo dalla lavagna e non lo riscriveremo più, a meno che non lo ritroviamo un'altra volta posdomani. Se qualche scoperta asseconderà le nostre previsioni, dovremo considerarla con speciale diffidenza. E dunque, prepariamoci ora a osservare il sole con l'inflessibile determinazione di dimostrare che la terra è immobile! E solo quando avremo fallito, quando, battuti senza speranza, saremo ridotti a leccarci le ferite, allora con la morte nell'anima cominceremo a domandarci se per caso non avevamo ragione, se la terra gira!» **(dove aprono queste virgolette?)**: che cos'è questo se non una straordinaria enunciazione del metodo galileiano.

Non un film «storico» questo su Galois, se per film «storico» intendiamo costumi, orpelli, polvere, il congelamento nel tempo passato, la

perfezione formalistica di una scenografia da museo.

Del resto anche sotto il profilo linguistico-cinematografico, quello che a me più interessa è la possibilità di usare il mezzo cinematografico nelle sue peculiarità: che sono la disarticolazione di una narrazione tradizionale, i nuovi significati che derivano dai principi del montaggio, gli accostamenti-i contrasti-le analogie che esso permette.

E quindi, si possono ipotizzare fin da questo momento *tre strutture* nel film, in continuo rapporto tra di loro:

a) struttura scientifica [l'importanza scientifica di Galois]
b) struttura storica [la storia pubblica e privata di Galois]
c) struttura contemporanea [l'attualizzazione e l'attualità di Galois]

A proposito della prima struttura, dice Lombardo Radice: «Come rendere il suo essere nelle scienze e nell'insegnamento? Non sarà facile, anche perché un vero e proprio studio di Galois sotto questa angolazione (*che non è tecnica, ma di ricerca della impostazione di pensiero che sottostà alla tecnica*) non mi risulta sia stato ancora fatto».

Direi comunque che il problema è proprio questo. Non credo che si tratti – e probabilmente non è possibile, almeno in un film – di una divulgazione scientifica in senso stretto, da un punto di vista tecnico, delle teorie matematiche di Galois: ma invece si tratti di rendere comprensibile a tutti come la nuova impostazione dell'algebra alla quale Galois (con Abel e altri: perché Galois non è un «mostro»

32 [a penna] 7.

isolato da un contesto storico) dette un eccezionale contributo con la teoria dei gruppi abbia costituito un vero e proprio salto qualitativo che ha avuto riflessi su tutta la ricerca scientifica fino ai nostri giorni (dice il Forti: «oggi la teoria dei gruppi ha applicazioni più vaste che vanno dalla geometria dei cristalli, alla meccanica superiore, alla teoria delle equazioni differenziali, alla teoria dei **quanta (o quanti?)** e alla fisica atomica, ove interviene specialmente nella interpretazione delle righe spettrali»).

Una volta che saremo in possesso di quanto sopra esposto in linguaggio comune [e questo è il compito fondamentale – io credo – di

Lombardo Radice], nascerà poi il problema di organizzare questo materiale in una struttura filmica che consiste, per dirla con della Volpe, «in immagini-idee fotodinamiche montate» in cui anche «i valori verbali» devono essere considerati come «occasioni plastiche»

Sempre a proposito della prima struttura, mi sembra che nella storia di Galois ci siano quattro «momenti» anche drammaticamente importanti per evidenziare la struttura scientifica:

a) il momento della scoperta della geometria da parte di Galois;
b) il momento del rapporto con Richard [figura atipica di insegnante e non solo per quell'epoca: vedere le osservazioni di Bell pp. 373-4 de *I grandi matematici*]
c) il momento delle lezioni alla libreria Caillot
d) il momento della notte precedente il duello.

In previsione di una distribuzione della struttura scientifica nell'arco del film, questi quattro momenti vanno tenuti presenti come punti nodali, anche per le possibilità o per le difficoltà che essi offfrono da un punto di vista cinematografico.

A proposito della seconda struttura, esiste innanzi tutto un dato economico da tener presente. Il film [se si farà: se cioè la tv accetterà l'impostazione che gli daremo] sarà comunque un'operazione finanziaria contraddistinta da un basso costo. Da questa condizione scaturisce la necessità di un modo particolare di trattare certi avvenimenti storici come la rivoluzione del 1830: non avremo quindi – anche se ne avessimo l'intenzione – la possibilità di usare le grandi ricostruzioni scenografiche, le grandi masse ecc. Di qui l'esigenza di un tipo di trattazione cinematografica che tenga conto del condizionamento economico esistente a monte.

Sempre a proposito della seconda struttura, per me resta ferma l'esigenza espressa nelle pagine finali del soggetto, cioè di mettere sempre in grado lo spettatore, durante lo svolgimento del film, di riconoscere le parti storicamente accertate e le parti invece parzialmente o totalmente inventate.

Come? Non credo che possa esistere una soluzione unica, ma soluzioni diverse in relazione ai singoli casi. Per esempio, la ripresa

33[a penna] **8.**

della pagina della «Gazette des Écoles» con l'annuncio delle lezioni Galois, (eliminare virgola?) «garantisce» – proprio per la presentazione visiva del documento storico dell'epoca – sulla veridicità del fatto: e in genere l'uso di materiale di documentazione storica andrà tenuto sempre presente, laddove esso sia reperibile. Altro esempio: i tre giudizi di Richard su Galois ritengo siano desunti dai documenti conservati al Luois-le-Grand, quello del 1° trimestre dice: «Questo studente dimostra una netta superiorità su tutti i colleghi»; quello del 2° trimestre: «Studia soltanto i progressi più recenti della matematica»; Quello del 3° trimestre «Condotta buona, profitto soddisfacente». C'è un tale salto tra i primi due e il terzo da esigere un'interpretazione: che potrà essere quella affacciata da Infeld (con l'invenzione del colloquio tra Galois e Richard), o un'altra: e qui sarà magari con un tipo di recitazione fortemente estraniata che renderemo chiaro allo spettatore che si tratta appunto di una interpretazione nostra.

Ho detto prima, al punto 6), che le tre strutture (scientifica//o-storica contemporanea) saranno in continuo rapporto tra loro.

Facciamo un'ipotesi.

Noi vediamo Galois – l'attore che interpreterà Galois – che cammina avanti e indietro, ripreso in P.P. in modo da lasciare completamente indefinito, fuori fuoco, l'ambiente nel quale si trova. Il vestito indossato dall'attore qualifica l'immagine come «storica». Poi Galois parla: guarda verso la macchina da presa, e formula a se stesso (e al pubblico) un quesito di natura scientifica: sovrapponendosi alla precedente, abbiamo a questo punto una struttura storica //o-scientifica.

Allargandosi a questo punto il campo visivo fin qui mantenuto, l'ambiente prima indefinito si rivela: siamo in un *moderno* laboratorio di fisica atomica, dove moderni scienziati-tecnici lavorano. L'attore che interpreta Galois parla con loro sul personaggio che sta interpretando. Ecco che la struttura diventa adesso scientifica //o-storica-contemporanea.

È soltanto un'ipotesi, forse estrema, ma indicativa – secondo me – delle possibilità di inter-relazione tra le tre strutture del film.

Sempre al punto 6), lettera b), ho scritto «storia pubblica e privata di

Galois».

La sua permanenza nel liceo Louis-le-Grand, i suoi studi di matematica, la sua posizione politica, lo stesso rapporto con la donna che determinò il duello sono «storia pubblica»: e va bene.

Ma che peso dobbiamo dare alla sua «storia privata», della quale tra l'altro manchiamo per ora – stando ai testi fin qui esaminati – di informazioni? [Nel libro di Bell viene riportato l'episodio di Galois che in carcere beve un'intera bottiglia di acquavite, che anche Infeld riferisce attraverso una lettera di Raspail, molto ricca di particolari: ecco, questo è un esempio di «storia privata»]. È un quesito che pongo, sul quale si dovrà comunque riflettere anche per

34 [a penna] **9.**

un'analisi puramente quantitativa della materia da trattare, che si rivela fin d'ora quantitativamente cospicua.

Per quel che riguarda la struttura contemporanea, Sanguineti ipotizza l'uso di una tecnica tipicamente televisiva – l'intervista – emendata però nel senso di toglierle quei caratteri di preparazione che ne fanno qualcosa di prefabbricato e quindi di freddo. Dice Sanguineti:

quella che segue è una citazione? va in corpo minore?

quando si va a fare un'intervista televisiva, prima si parla con l'intervistato e ci si mette d'accordo sulle domande, su che cosa dirà ecc., poi si fa l'intervista; in realtà, la vera intervista è la prima. Ed è giusto. Anche questa è una soluzione da tener presente nell'impostazione del lavoro: intervistare – in questo modo – Foucault sul tipo di insegnamento sperimentato all'Università di Vincennes (rapporti tra studio politico e studio scientifico ecc.) significa la raccolta di un materiale che potrebbe essere utilissimo in sede di montaggio.

Dice ancora Sanguineti: va benissimo il Louis-le-Grand; ma perché non anche Nanterre?

E a questo proposito osserva Lombardo Radice (ignorando il discorso fatto con Sanguineti, perché non avevo avuto il modo di riferirglielo «Senza dubbio Galois è *attuale* anche in relazione a certi aspetti di quella somma di movimento che va sotto il nome di "movimento studentesco". Galois è in *tutti i campi* un rivoluzionario e non un ribelle, non ha niente a che fare colla Nanterre 1970, non è identificabile neppure colla Nanterre 1968, per quanto nel "maggio francese" ci sia

anche lui Evaristo».

[Prima nota: riferisco le parole di Lombardo Radice tra virgolette perché scritte, quelle di Sanguineti no perché riportate attraverso la memoria].

[Seconda nota: l'impossibilità momentanea di un incontro a tre – Lombardo radice, Sanguineti e io – mi mette nella condizione necessaria di fare da tramite: e quindi mi scuso per eventuali imprecisioni e omissioni. È comunque anche in questo modo che può avvenire uno scambio dialettico di opinioni tra noi, che permetta, attraverso la riflessione sui diversi materiali, una progressione in questa prima fase di chiarificazione, di impostazione, di scelte. Fase nella quale è inevitabile un accumularsi anche farraginoso di problemi, di quesiti, di dubbi, di ipotesi anche forzate].

Ancora Sanguineti pone con una certa urgenza il problema di come cominciare e finire il film: punto iniziale e punto finale gli appaiono determinanti per la costruzione interna.

Ci sono ovviamente tante possibilità: la migliore andrà poi scelta in funzione dell'intero contesto del film.

Facciamo un'ipotesi: cominciamo il film con Galois ferito, solo e il contadino che lo porta all'ospedale. Anche questa

35 [a penna] **10.**

potrebbe essere un'impostazione del film: raccontiamo la storia di Galois e quella di un ignoto contadino francese dell'Ottocento. A prescindere dai nostri obiettivi, l'elemento negativo di questa ipotesi consiste – secondo me – nel fatto che introdurremmo una nuova complicazione, quella del «flash-back» o racconto all'indietro, in una struttura che è già fin troppo articolata. Ne trarrei già fin d'ora questa conclusione: la linea interna delle tre strutture dev'essere il più possibile lineare e non deve contenere brani di racconto all'indietro.

Facciamo un'altra ipotesi: cominciamo il film con una serie di primissimi piani di uomini e donne, metatemporali; ciascuno di essi fa un'affermazione scientifica (relativa alle scienze naturali e alle scienze sociali) storicamente rivoluzionaria; ciascuna frase è seguita immediatamente da uno schiaffo violento che si abbatte sulla faccia della persona che ha parlato. Rapporto tra scienza e politica, antagonismo tra scienza-

politica e struttura sociale anti-rivoluzionaria e audio-visualità cinematografica qui si fondono. È un esempio. Buttiamolo via, se non funziona, o partiamo da questo per un altro.

Facciamo una terza ipotesi. La scena inventata da Infeld sulla celebrazione della festa di San Carlomagno al Louis-le-Grand. Il silenzio che segue al brindisi alla salute di Luigi XVIII. E poi il canto della *Marsigliese*.

E qui subito un'osservazione che diventa un sostegno alla tesi della necessità di una struttura contemporanea. Nel 1937, Renoir realizzò un film profondamente influenzato dal Fronte popolare: *La Marseillaise*. Esisteva ancora, evidentemente, una continuità storica rivoluzionaria tra un inno nato nel 1792 e lo stesso inno cantato nella Francia del 1937. Ma poi la *Marsigliese* – negli anni seguenti – veniva cantata dai seguaci di De Gaulle, nelle cerimonie pubbliche in Indocina o in Algeria. Allora, la scena non può fermarsi lì: altrimenti veramente saremmo nel caso di un film «storico» nel senso peggiore della parola. A quella scena dobbiamo far seguire un brano di repertorio in cui si vedono i **paras (è proprio così?)** francesi ad Algeri che cantano la *Marsigliese*, e quindi spiegare – visivamente e verbalmente – la differenza tra le due scene. Oppure – altra soluzione – il canto della *Marsigliese* si deve trasformare nell'Internazionale: perché è questa canzone che oggi canterebbero – e cantano – gli studenti (restando poi aperto il discorso, che a me personalmente interessa molto, sulla indispensabile distinzione tra ribellione e rivoluzione, tra atteggiamento ribellistico e atteggiamento rivoluzionario).

[E qui mi fermo, in queste prime note, sulle quali io credo necessario riflettere in modo autonomo per poi procedere a uno scambio di idee che porti l'elaborazione a uno stadio più avanzato].

Sabato 4.4.1970 (Sabato 4 aprile 1970) 36 [a penna]

[(Come due anni fa, con l'anticipo di circa 20 giorni, a Cervinia: allora per *Sierra Maestra*, ora per *Non ho tempo*. Stessa situazione stessi amici. Oggi, scendendo per comprare giornali e sigarette, sono caduto, sbattendo la testa. Ho avuto paura, e un po' ne ho ancora, per un lievissimo intontimento che mi sembra di avere. Qui dalla sera di martedì 30 aprile. Senza contatti con Roma: una curiosa e nuova situazione, questa dopo mesi – due anni ormai – di tensione giornaliera)].

Libri portati qui da leggere, in parte comprati e in parte presi in prestito da mio padre:
1) Victor Hugo, *I miserabili*
2) David Thomson, *Storia dell'Europa moderna*, I
3) Friedrich Heer, *Europa madre delle rivoluzioni*, 2 voll.
4) A. H. L. Fisher, *Storia d'Europa*, III
5) V. L. Saulnier, *Storia della letteratura francese*
6) Stendhal, *Il rosso e il nero*
E altri, su cui ritornerò. Ma prima voglio appuntare altre cose.

Criteri di lavoro
– Documentazione storica e scientifica sull'epoca.
– Invenzioni cinematografiche di brani.

(Osservazioni di Silvia Ormezzano – che ha letto il libro di Infeld e al quale proposi a suo tempo di fare la segretaria d'edizione – su Galois: antipatico, solo, si sente superiore, brutto, scontroso, è e sa di essere genio. – Silvia è «romantica»).

[…]
domenica 5.4.70 // domenica 5 aprile 1970 41.

– Un altro inizio del film. La macchina da presa fruga tra la folla – di oggi e di ieri – immobilizzando l'immagine su alcuni volti. Rapporto tra anonimi e protagonisti.
– *decisione*: l'infanzia di Galois viene eliminata.
– *decisione*: la sua vita – nel film – inizia poco prima della sua passione per la matematica [problema di rendere comunque, tramite il dialogo, alcuni elementi della sua infanzia]
– *decisione*: *il film inizia con una lezione in una scuola*
– ipotesi: il film inizia con una serie di lezioni, dall'oggi all'epoca di Galois (procedimento a ritroso)
– altra ipotesi: il film inizia con una serie di domande di esame (di tipo nozionistico?) a ragazzi di oggi:
– Robespierre
– Marat
– Saint Just
– Babeuf
– Philippe Buonarroti

– Galois.
– terza ipotesi: il film inizia semplicemente con una lezione a cui è presente Galois.

[…]
50.

[(Irritazione per la telefonata di Mazzucchelli sull'«intermezzo» **Facis (?)**: aggiustature da fare, chi le fa, rottura di scatole ecc. Rottura di un equilibrio di relativa distensione: relativa, perché, anche se leggo e scrivo, non sta ancora nascendo il film. Intanto aspetto una lettera arrivata a Roma da parte di Lombardo Radice. E niente da Sanguineti, per ora)].

Il lavoro da fare è ora il seguente: prendere anno per anno la vita di Galois e segnare in ogni anno gli avvenimenti politici generali e particolarmente francesi. Prima dagli appunti, e poi dai libri.

– nasce il figlio di Napoleone
– fino a quest'anno impero di Napoleone continua a espandersi
– costituzione in Spagna
– Bernadotte entra nell'alleanza contro Napoleone
– campagna di Russia di Napoleone
– coalizione anti-napoleonica di Gran Bretagna, Svezia e Russia
1813 – aumento delle imposte in Francia
– istituzione in Francia di un sistema di educazione secondaria
– rinuncia al blocco continentale
– nell'inverno tra il 12 e il 13 sconfitta in Russia
– nuova leva di eserciti in Francia
– alleanza di Federico Guglielmo II di Prussia con la Russia e con l'Austria
– armistizio proposto da Metternich
– riprende la guerra
– battaglia di Dresda: vittoria di Napoleone
– battaglia di Lipsia: sconfitta di Napoleone
– offerta di pace a Napoleone: rifiutata; invasione della Francia
1814 – debito pubblico della Francia: 60 000 000 di franchi
– abdicazione di Napoleone: 7 aprile
– Luigi XVIII rientra in Francia

1815 – Napoleone parte dall'Elba campagna dei 100 giorni: marzo-giugno
– sconfitta di Waterloo: giugno
– II e definitiva abdicazione di Napoleone
– II Restaurazione di Luigi XVIII
– Trattato di Vienna riorganizzazione europea
– Santa alleanza
– la Chiesa riacquista posizioni di privilegio
[No. Il lavoro è più grosso di quel che credessi e va fatto in altro modo, molto più analitico].

82.

[…]

I prova di struttura

(1) una scuola secondaria
a) insegnamento oggi
b) insegnamento allora
(2) analisi della società
(3) E. scopre la matematica
(4) Richard
a) generazioni di allora
b) generazioni di oggi
(5) suicidio e funerale del padre
a) religione allora
b) religione oggi
(6) II esame al Politecnico
a) cultura accademica allora
b) cultura accademica oggi
(7) Rivoluzione del 1830
E. entra nella società degli amici del Popolo
a) i club allora
b) i club oggi
(8) Espulsione di E. dalla Scuola Normale
a) autoritarismo allora
b) autoritarismo oggi
(9) lezioni di E. alla libreria Chaillot

a) ruolo della scienza allora
b) ruolo della scienza oggi

83.

(10) Brindisi a Luigi Filippo
a) Brindisi ai tiranni di tutti i tempi
(11) arresto
a) repressione allora
b) repressione oggi
(12) II arresto
magistratura oggi
magistratura allora
(13) complotti della polizia
a) allora
b) oggi
(14) conosce Eve
a) amore allora
b) amore oggi
(15) liberazione
a) libertà allora
b) libertà oggi
(16) duello e morte

TEMI
1) scuola
2) società e potere
3) conflitto di generazioni
4) religione
5) cultura accademica
6) club
7) autoritarismo
8) ruolo delle scienze
9) repressione
10) magistratura
11) polizia
12) amore
13) libertà

fine degli appunti di questa notte

altra angolazione
i fallimenti di E. nel corso della sua vita:
non è tra i protagonisti della ribellione al Louis-le-Grand
deve ripetere la seconda classe al Louis-le-Grand
viene respinto al I esame al Politecnico
ripete la prima classe al Louis-le-Grand

84.

viene respinto al secondo esame al Politecnico
un suo primo manoscritto al Politecnico va smarrito
un suo secondo manoscritto al Politecnico viene respinto perché non comprensibile
non riesce a partecipare alla Rivoluzione del luglio 1830
si arruola nella Guardia nazionale (artiglieria) e subito dopo la Guardia nazionale viene **disciolta (sciolta?)**
viene espulso dalla Scuola Normale
le lezioni alla libreria Caillot durano pochissimo e finiscono per mancanza di presenti
il brindisi «A Luigi Filippo» diventa un «se tradisce», e il processo si conclude con un'assoluzione
la marcia sulla Bastiglia viene interrotta dall'arresto
l'amore è doloroso e maldestro
nel duello muore, con paura

ricordarsi di due avvenimenti molto importanti

14 giugno 1830: inizia la conquista dell'Algeria da parte della Francia
novembre 1831 rivolta operaia a Lione
e un terzo (cosa si intende?)
pubblicazione del libro di Buonarroti nel 1828
è una voce vuota??
altro problema: l'attualizzazione non deve essere legata necessariamente alla Francia

altro problema: non necessariamente gli attori devono essere francesi

[…]
sabato, 18 aprile 1970 86.

[…]

[(22 anni sono passati dal 18 aprile del 1948, quando la Dc conquistò la maggioranza assoluta nelle elezioni; avevo 15 anni, ero innamorato, stavo diventando ateo e comunista, pur restando un po' romantico; quell'anno lessi *Il manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels, *I miserabili*, il diario di John Reed sulla Rivoluzione russa, *Il quartiere* di Pratolini e *I 49 racconti* di Hemingway, e tanti altri libri, di London, Kipling, Poe, ah, *I Malavoglia* di Verga, Visconti girava *La terra trema*, finivo il V ginnasio e cominciavo il liceo, e lessi la prima volta uno straordinario sonetto di Shakespeare:

> Stanco di tutto questo, imploro da morte riposo,
> Come, vedere il Merito nato a mendicare,
> E squallida Nullità gaiamente agghindata,
> E la Fede più pura miseramente tradita,
> E i più splendidi Onori ignobilmente attribuiti,
> E la casta Virtù brutalmente prostituita,
> E nobil Perfezione iniquamente avversata,
> E Forza mutilata dal potere corrotto,
> E il Genio imbavagliato dall'Autorità,
> E Follia, con arie dottorali, opprimere Saggezza,
> E leale Franchezza chiamata Semplicità,
> E il Bene schiavo servire capitano Male.
> Stanco di tutto questo, vorrei da questo essere lontano,
> Se non, morendo, abbandonassi solo l'amor mio)].

[(la situazione è ideale, per uno che scrive.
Solitudine
whisky con ghiaccio,
sigarette
– la pipa no, quando si scrive a macchina –
carta in abbondanza,
musica che esce dalla cassettina
– e che puoi abbassare, o alzare quando vuoi sentir meglio, perché c'è qualcosa che ti piace particolarmente –
– e davanti una vignetta divisa in quattro quadri:
– nel primo, c'è uno scrittore alla macchina, con gli occhiali (lui, non

la macchina), e sopra c'è la musa con la lira che osserva compiaciuta;
– nel secondo, lo scrittore si alza e se ne va, soddisfatto sul viso seguito con un sorriso dalla musa;
– nel terzo, la musa è scesa sul pavimento, e legge perplessa il foglio restato sulla macchina da scrivere;
– nel quarto, indignata, la musa strappa in mille pezzi il foglio di carta dello scrittore)]

[(e da oggi in doppia copia, stimolo e insieme limitazione: ma è sempre così, è la dialettica)]

giovedì 23 aprile 91.

[(da domenica a ieri a Hyères, Francia – proiezione di *Sierra Maestra* con dibattito – il tutto da analizzare anche perché ne vien fuori che all'uscita in Francia il film determinerà una serie di grossi problemi)]

[(il senso di impotenza che ti dà una telefono quando riesci ad «agganciare» il numero che cerchi, verso le otto di sera)]

[domani incontro con Sanguineti e Lombardo Radice, più Mangano: pagine adesso da preparare, per tutti]

[(e oggi incontro con Milano-Villa per la cibernetica: incontro da preparare: altro lavoro, da fare chi sa come e quando, ma che dovrebbe anche determinare viaggi nel Nord, ragione di più per farlo)]

materiali da sottoporre a Sanguineti, Lombardo Radice e Mangano:
a) le pagine sugli anni dal 1823 al 1832
b) i personaggi che ebbero contatti con Évariste
c) i luoghi che ebbero rapporto con Évariste
d) giornali e riviste dell'epoca
e) l'impostazione – proposta – del film [(ovviamente senza la frase iniziale della pagina 8: «Cervinia è passata, con segni di sole sul viso e momenti di affanno negli ultimi due giorni, come quando uno sale le scale in fretta ma non sono le scale»)]
f) proposta di contenere il film nella notte
g) discorso sull'attualizzazione (nuovo, da fare): Francia o Italia?

in Francia ho saputo che esiste un medio metraggio, fatto per la Ortf da Alexandre Astruc, su Évariste Galois: bisognerà vederlo.

tutto il viaggio in Francia è da organizzare: occorre trovare qualcuno che già in questa prima fase ci faccia da «organizzatore» (richiesta di permessi, ricerca di materiale bibliografico ecc.: chiedere a Fabian indicazioni di persone)

le Oeuvres complètes di Évariste Galois vanno comprate: il titolo fornito da Lombardo Radice è *Écrits et memoires mathématiques d'Évariste Galois*, Gauthieres-Villars, Paris 1962

le di pagine (manca qualcosa?) che ha scritto Lombardo Radice ritengo che (non fila) con lui il problema da superare sarà quello dell'attualizzazione: lo concepisce secondo me in termini restrittivi, molto meno sperimentali comunque di quelli che io – e certamente anche Sanguineti – intendiamo.

112 [a penna] 25.

Problema: dev'essere senz'altro scartata l'idea di fare della notte precedente il duello la base portante del film?

– Nell'ultimo colloquio con Sanguineti, eravamo d'accordo nello scartare l'uso del flash-back proprio per non complicare ulteriormente la struttura del film, che risultava già abbastanza complessa per le tre linee di sviluppo.
– E dicemmo anche che la struttura portante del film, doveva essere la linea scientifica, sulla quale si sarebbero innestate la linea «storica» e la linea «attuale».
– Però l'idea di racchiudere il film (quasi tutto) nella notte che precede il duello
[Il che significa praticamente.
cominciare il film nelle ore del pomeriggio di un martedì 29 maggio (1832)
sviluppare il film per quattro quinti avendo come base temporale quelle ore
terminare il film con il «dopo» quella notte (duello e morte, e futuro, anche)

sicché il film, sotto il profilo temporale, è racchiuso praticamente tra il 29 maggio e il 31 maggio (morte) o il 2 giugno (funerale)

pone il flash-back in una dimensione diversa: nel senso che pressoché tutto il film diventa un flash-back, rispetto alla base temporale della notte.

– Gli elementi positivi di questa soluzione mi sembrano:
Avere un'unità temporale precisa e delimitata
Avere una maggiore libertà nell'articolazione dei singoli momenti del film: i fatti precedenti, visti «soggettivamente» da Évariste possono essere «stravolti», concentrati o allargati senza essere costretti a un loro rispetto «naturalistico».

– Gli elementi negativi di questa idea mi sembrano:
Il suo «tradizionalismo» convenzionale (ricordo e prefigurazione)
Il suo rischio di eccessivo «soggettivismo».

– In ogni modo è stata una frase di Galois [se è realmente sua: oppure è inventata da Infeld?] a ripropormi la possibilità di questa soluzione: «Pietà, mai! Odio, e nient'altro. Chi non prova un odio profondo per il presente, non può amare il futuro. Frase che configura un atteggiamento interessante nei confronti del "tempo"».

Martedì 28 aprile 1970 143.

[ore 18: ho praticamente finito adesso – sia pur riassumendo certe parti (e poi nella registrazione è saltato tutto un pezzo della riunione) – la trascrizione della conversazione di venerdì 24 e di sabato 25 con Sanguineti, Lombardo-Radice e Mangano: sono 28 pagine fittissime].

[ora c'è da pensarci e lavorarci sopra: l'appuntamento con Sanguineti per il proseguimento del lavoro (e cioè praticamente per l'impostazione vera e propria del trattamento) è per venerdì prossimo 1° maggio].

[(fastidio psicologico: l'incontro domani con questo giovanotto dell'Unione marxisti-leninisti italiani, che vuole parlarmi; l'appuntamento è alle 16,30 davanti alla libreria Feltrinelli (!), ma poi mi sono ricordato che domani c'è sciopero generale, e quindi la libreria è chiusa, **e allora**

l'abbinamento delle due cose – incontro e certe ricerche bibliografiche che devo fare, anche per quei nomi citati da Sanguineti la cui trascrizione non so se sia esatta (Goldman, Sollers, Vernan, Erbart) – non potrà avvenire e sarà un'uscita in un momento in cui *Non ho tempo*, che si risolverà per me in una perdita di tempo, e basta. (manca un verbo, il periodo resta sospeso) Perché ho detto di sì? Ma proprio per un atteggiamento di civiltà nei confronti degli altri anche quando appaiono telefonicamente «non simpatici»)].

[(altro fastidio psicologico: l'arrivo della bolletta telefonica – 54 000 lire – mi ha riproposto il duplice problema dei debiti e della mia attuale mancanza di informazione e quindi di controllo sulla nostra personale e societaria situazione finanziaria. Tra l'altro con il senso di colpa nei confronti di Marina che ha addosso tutto il peso della mia questione)].

[(le tre cose da fare questa sera – ore 7 appuntamento con Allain Denis, ore 7,30, all'Anac, ore 9 con la Mattioli – costituiscono un ulteriore aggravamento – più l'assemblea domani all'Anac (che imbecille potevo dar lì un appuntamento a quel tipo, e non ho il suo numero di telefono, quindi non posso neppure telefonargli) – delle cose da fare. Altro fastidio aggiunto: da alcuni giorni non faccio il punto delle «cose da fare», e questo mi dà (nella mia necessità psicologica di organizzazione) un senso di precarietà profonda)].

[e per quel che riguarda il film, i problemi suscitatati dalla conversazione a quattro avvenuta venerdì sento che si muovono in me a diversi livelli, ma non sono ancora stati elaborati a sufficienza per permettermi di affrontarli e di esprimerli compiutamente. Per fortuna, come contropartita dialettica, le informazioni che ieri sera ci ha dato Bagnasco sul ruolo – determinante o meno – che ha il trattamento e la sceneggiatura nelle decisioni tv sono incoraggianti].

[(positivo da un lato – finanziario innanzi tutto, e poi di nuova esperienza – ma negativo da un altro – grossa mole di lavoro addosso – è la conclusione dell'accordo – conclusione verbale, raggiunta da Marina – con la tv per la richiesta sul cervello e la cibernetica. Data di consegna il 30 agosto)].

144 [a penna]

Riflessioni generali (dopo l'incontro a quattro)

Dopo l'incontro di venerdì 24 aprile, e prima di affrontare in concreto il film in rapporto all'esigenza concreta di questa fase, che è il «trattamento» voglio (sento la necessità significativa) esporre alcune riflessioni di carattere generale che sono però comunque in relazione ai problemi che il film pone.

Schematicamente, il mio modo teorico di concepire il cinema (modo teorico ma concretamente storico) e decisamente dellavolpiano. Sia sotto un profilo generale (l'arte come ragione concreta, rovesciamento del rapporto tradizionale tra forma e contenuti ecc.), che sotto un profilo specifico (carattere analitico-documentario del fotogramma; concetto del verosimile filmico = immagini-idee fotodinamiche montate; considerazione dei valori verbali come occasioni plastiche ecc.).

(Quanto sopra viene esposto non per aprire una discussione teorica astratta, né per l'esigenza di un'auto-definizione ad altri, bensì perché risultino chiare le premesse che stanno dietro alle osservazioni più specifiche che cercherò di fare in seguito).

Ne consegue anche – e qui c'è una coincidenza tra posizione istintiva e posizione razionale – **la mia fin qui la mia (è così?)** decisa inclinazione verso l'uso del bianco e nero piuttosto che del colore. E comunque l'esigenza di tentare un uso del colore – con l'indispensabile considerazione dei problemi tecnici: caratteri intrinseci alla pellicola a colori, difficoltà della sperimentazione dei laboratori di sviluppo e stampa – in senso non naturalistico, né pittorico.

Il verosimile filmico di della Volpe concerne il cinema sotto l'aspetto estetico, non il cinema tout court, che in sé è un mezzo tecnico puro e semplice, semanticamente contraddistinto dall'immagine soltanto (epoca del cinema muto), poi dal rapporto audiovisuale. Ciò significa che diversi sono i criteri di valutazione di fronte al cinema in relazione alla sua qualifica: artistica, scientifica, etnografica, sociologica, antropologica, giornalistica ecc. Il criterio di valutazione sarà, di volta in volta , estetico, scientifico, etnografico, sociologico, antropologico, giornalistico ecc. La ripresa al rallentatore dello sbocciare di un fiore costituisce una utilizzazione funzionale di una caratteristica tecnica del cinema per evidenziare al massimo un processo naturale altrimenti noto: ed è sotto questo angolo virtuale che va valutato. Viceversa, le tre famose inquadrature di **Ejzenstejn** sul leone del *Potëmkin*, se sono un classico esempio di idea cinematografica peculiare, contenente quei caratteri di poli-

senso dell'espressione artistica, non sarebbero invece assolutamente adatte a un'analisi figurativa del monumento del leone. Quanto sopra, ovviamente, è intenzionalmente schematico e riassuntivo.

Analogamente, la tv è in sé mezzo tecnico puro e semplice [pongo il problema perché la «destinazione» del film è sia televisiva che cinematografica], contraddistinto – nella fase attuale, in Italia – del bianco/nero (con minori possibilità «espressive» nei confronti del

145 [a penna]

cinema) dalle dimensioni del video (che limita l'ampiezza dell'angolo visuale della ripresa: un campo lunghissimo sul video risulta mer* «decifrabile» di un primo piano). Lo specifico televisivo appare invece essere la ripresa in diretta.

Le osservazioni di Sanguineti sulla comunicazione simbolica della produzione artistica **mi (manca il verbo)** dialetticamente – offrire gli strumenti per la sua decifrazione significa poi tutto sommato accentuare il carattere conoscitivo della produzione artistica [che si tenta di fare, evidentemente, non che lo è], rendendolo esplicito.

Riflessioni particolari

L'ipotesi di lavoro che io facevo – vale a dire la raccolta di un doppio tipo di materiale cinematografico – continua a restare per me valida, con le specificazioni che seguono.

Definirò tale doppio tipo di materiale, anche per la successiva comodità espositiva, come segue:

Documento[storico e/o contemporaneo]

Ricostruzione

Nella ricostruzione, va considerata la possibilità di un'interpretazione degli attori che sono, nei confronti dei loro rispettivi personaggi, in una posizione di «in» e di «su», passando dall'una all'altra senza soluzione di continuità.

Per quel che riguarda il materiale «documento», ritengo acquisite senz'altro le indicazioni date da Sanguineti per quel che riguarda i problemi della struttura urbanistica della città, dell'ambiente (scuola, carcere, tribunale, ospedale ecc.: e informazioni che ho avuto in questi giorni hanno rivelato la quasi totale identità tra 1830 e 1970 per quel che riguarda il Louis-le-Grand, l'ospedale Cochin, le prigioni, ecc.) , dell'ammobigliamento e dell'abbigliamento, della fisionomia.

Per una serie di ragioni oggettive e soggettive, io tendo però alla «ripresa» di questo materiale fatta non in modo improvvisato ed estemporaneo. Per cui – ad esempio – le riprese del sopralluogo (se decideremo che vanno fatte) io le concepisco non come realmente fatte in occasione del primo sopralluogo a Parigi: il loro carattere non dovrebbe cioè essere psicologico da un lato e naturalisticamnente coincidente con la realtà dell'altro, bensì stilistico. [Cioè, per dirla con De Sanctis, ne dovrebbe scaturire non il nostro pianto su cose, bensì il pianto delle cose].

Dubbi di fondo sussistono in me su due «cifre» del film:
le interviste, sia pur concepite come pre-interviste
la presenza reale o mediata attraverso attori **di noi (è così?)** nel film.

146 [a penna]

6/A. Le interviste (pre-interviste) appartengono al materiale di tipo «documento». Sia pur tenendo presente la possibilità di superare le difficoltà tecnico-operative che presentano le pre- interviste, soprattutto con i personaggi proposti; sia pur tenendo presente l'eventualità di usare proprio il rapporto macchina da presa-intervistato come connotativo di un più ampio rapporto intellettuale-realtà, resta un'altra considerazione di fondo da fare.

Quanto **sopra-pre intervista (è così?)** e comunque analisi del significato reale dei meccanismi di difesa di fronte alla macchina da presa comporta tendenzialmente la necessità di assicurare all'intervista un'autonomia di tempo cinematografico e di sua struttura intrinseca che limita ed entra in una inevitabile contraddizione con le esigenze del montaggio. Voglio dire con questo che una simile impostazione stilistica della intervista ha una reale possibilità di essere concretamente apprezzabile soltanto se si riconosce a ogni intervista il carattere di «blocco»: se invece, poi, in sede di montaggio decidessimo di extrapolare da un'intervista una sola frase che ci interessi, il significato che vogliamo dare alla pre-intervista cadrebbe.

146.

D'altra parte, poiché è ipotizzabile che la maggiore diffusione del film avverrà concretamente in Italia (tv e cinema), l'intervista effettuata in lingua straniera comporta la necessità del doppiaggio o del sottotitolo: perdendosi così fortemente il peso del dato verbale (con tutte le sue componenti), che in un' intervista ha comunque un valore**, (mantenere questa virgola?)** essenziale.

6/B. La presenza di noi nel film può avvenire attraverso la presenza di attori o di noi stessi.

Ma qui esiste una contraddizione.

Se nel film appaiono – comunque sia e nel modo che decideremo – uomini reali con il loro nome e cognome (interviste); se nel film il rapporto tra l'attore che interpreta Galois e il personaggio di Galois investe un attore reale, con nome e cognome, appare contraddittorio il fatto che uomini reali, con un loro nome e cognome – regista, sceneggiatore, consulente scientifico, scenografo: e perché no? tutti gli altri che in qualche modo contribuiscono a fare il film –, debbano essere interpretati da attori.

Allora noi stessi in carne e ossa?

Io ritengo che non sia questo il problema [anche se poi nella prima scena che dopo descriverò, proporrò un certo tipo di soluzione] credo che il problema sia invece quello di rendere sì esplicito il nostro rapporto con il film, ma non con una nostra presenza fisica, bensì con un'articolazione della materia che renda chiaro il tentativo di ricerca sui temi del film che noi vogliamo fare.

Così, in sostanza, il film sul film e il film si identificano. Vale a dire che non esiste, neppure teoricamente, un ipotetico film che

147 [a penna]

si potrebbe fare dopo aver fatto il film sul film. Se la nostra vuol essere in sostanza una proposta di «film storico», il film storico su Galois – per noi – è il film sul film su Galois: non esistono due film ma uno solo. E il film sul film non è tanto il nostro rapporto personale con Galois (perché allora dovremmo avere il coraggio fino in fondo di diventare noi, realizzatori del film, i veri protagonisti del film: ammesso che questo sia – e potrebbe magari anche esserlo – interessante), quanto il rapporto che Galois pone, propone, suggerisce, e la realtà oggi. Voglio dire con questo che il problema del rapporto tra ricerca scientifica e società è un problema reale, che si pone oggettivamente anche a chi ignora di esserne investito. La nostra funzione diventa allora quella di porre il problema: lasciandolo aperto, certamente, perché magari non abbiamo la soluzione oppure, se l'abbiamo, non siamo d'accordo neppure tra noi; ma ponendolo non in modo astrattamente obiettivo, bensì già tendenziale e quindi tendenzioso. L'«apertura» del film **è su 360°, ma su un angolo minore, (è così?)** di 90° poniamo. L'«apertura» del film consiste

nel modo di porre il problema, che non può che essere dialettico e storico, e quindi materialistico, e perciò stesso problematico, perché si tratta di materia nella quale noi tutti siamo implicati, ne facciamo parte.

Sulla base di quanto sopra, sulla base di quanto deciso nel nostro incontro – cioè di considerare la struttura proposta a pagina 23 della seconda serie di appunti come una base empirica di lavoro – e in attesa delle pagine di Lombardo Radice sul contributo specifico di Galois all'elaborazione matematica (problema della risolubilità delle equazioni mediante radicali), sul suo contributo più generale (metodologico: i gruppi), sulla sua posizione nei confronti di problemi quali l'insegnamento ecc., – nelle pagine che seguono io propongo – come base di discussione – una struttura del film che in certi punti sarà semplicemente accennata e in altri invece un tentativo di elaborazione più articolata e complessa.

martedì 5.5.1970 // martedì 5 maggio 1970 153.

Dunque, un momento **//,//** il punto.

Colloquio 1-3 maggio a Salerno con Sanguineti: molto proficuo. Da trascrivere (lavoro enorme): sono circa 8 ore di incisione.

Trattamento da scrivere: entro il 15 maggio! Pazzesco.

Viaggio a Parigi da fare:dopo il trattamento.

D'altra parte, il trattamento è importante a due livelli: il primo per vedere la reazione tv; il secondo, per cominciare a fare con la tv il discorso relativo alla realizzazione vera e propria (co-produzione ecc. anche per verificare le indiscrezioni – su cui noi non dobbiamo fare parola – sull'eventualità un rinvio di alcuni mesi della realizzazione stessa. Comincio ad avere qualche timore sull'ipotesi di una realizzazione in autunno.

[…]

[(l'arrivo a Roma di alcuni amici della montagna in Venezuela **tata (??)** naturalmente un'emozione: molto più forte di quella provata rivedendo a Roma i marinai del peschereccio. I ricordi di quei giorni sono

riemersi fisicamente. Da ricordare i loro visi quando guardavano il materiale cinematografico su di loro. Da ricordare anche la scomparsa del tempo tra la fine di agosto del 1968 e questo inizio di maggio 1970: la domanda di Octavio su come andò il ritorno è come se fosse stata fatta una settimana dopo che Balbino ci portò il materiale e che noi prenderemo l'aereo a Caracas per l'Italia. Avevo la febbre altissima; ma non dissi nulla a nessuno, anche per evitare qualsiasi complicazione agli altri. I dolori allo stomaco la notte sull'aereo erano forti, e interrompevano i momenti di sonno. C'è da osservare proprio che in certi momenti si riesce a dominare volontaristicamente il proprio corpo)].

[…]

lunedì 11 maggio 180.

[…]

[(sto lavorando sul tavolo dove mangiamo. Da oggi, Octavio si è trasferito a casa nostra. Il suo rientro in Venezuela è complicato, e non ha soldi. Marina è straordinaria: si sta occupando dei biglietti aerei, dell'ambasciata ecc. È un'esperienza nuova. Un senso di solidarietà: sapere che un compagno, con il quale ho diviso giorni indimenticabili, può contare su di me, su di noi. E poi ti occorre scavare fino in fondo, un senso di precarietà, di fastidio per la rottura delle abitudini, di imbarazzo, per adesso è di là, nel mio studio, **peso // steso (?)** sul letto, che legge i libri e giornali spagnoli **//che// (?)** gli ho procurato; e io devo lavorare, e non posso «dedicarmi» a lui – come in fondo loro si dedicavano a noi lassù in montagna –; e la fatica di parlarci in spagnolo, quelle poche parole di spagnolo che so, e che tuttavia sono sufficienti per intenderci. Devo avvertire Marcello, è a Venezia, e Manlio, appena torna. Purtroppo qui non ho più contatti con compagni sicuri, come era Marco, è tornato in Venezuela; o A. F., anche se su di lui si dicono cose; ma è in giro per l'America Latina. Stasera ci vedremo come Annibal, ma la cosa è diversa)].

Il trattamento dovrebbe essere pronto per il 15: tra 4 giorni! Credo proprio che non sia possibile. Anche perchè la stesura è molto difficile. Ora voglio provare a scrivere una o due pagine di presentazione del trattamento, anche per autochiarirmi le idee, e per vedere se una «pre-

sentazione» permette una lettura diversa, e quindi una scrittura diversa, del trattamento stesso.

[(Octavio sta dormendo, l'ho visto in questo momento. Ho chiuso le porte, per non disturbarlo. Più di una volta, in questi giorni, mi sono chiesto che cosa proverei io, nei suoi panni, in questo momento. Senza compagni – gli altri sono partiti – con scarsi contatti umani ogni giorno, con il pensiero dentro del pericolo del ritorno in Venezuela, dove tra l'altro gli scontri di questi giorni per la questione della Cambogia tra polizia e studenti aggraveranno evidentemente la repressione e l'attenzione della polizia. E sono pensieri che mi mettono un vuoto allo stomaco, una tensione interna persistente, logorante: a me! Che sto qui, in tutt'altra situazione. Che cosa avrà «dentro» lui?)].

mercoledì **13.5.1970 // 13 maggio 1970** 189 [a penna]

[(stato di crisi. Il lavoro di stesura del trattamento va avanti con molta difficoltà. Ne ho ricercato le ragioni. Una può essere quella enunciata nella premessa – la «scrittura» in contraddizione con la «visualità». Un'altra consiste sicuramente nel fatto che in me è forte la preoccupazione **per la lettura la tv dovrà farne (manca qualcosa?)** – ecco il perché dell'esperimento di farlo leggere a Cavallaro e a Bagnasco. La terza la affaccio qui per la prima volta, anche se è dentro di me: ci sia in me una parziale adesione a questa impostazione. Non lo so: devo esaminarla e analizzarla con attenzione)].

[(stato di crisi. Una profonda stanchezza mia e di Marina, derivante da due cose sostanziali: il lavoro e Octavio. Per quel che mi riguarda, la presenza di Octavio è motivo di profonda tensione, per motivi diversi che vanno dal fatto che non ho un posto mio per lavorare, e mi devo spostare da una stanza all'altra; al fatto di trovare per lui delle cose da fare, persone da vedere, telefonate da fare; al fatto che tutto ciò interrompe la continuità progressiva del lavoro, che è una mia caratteristica, quella dei tempi lunghi e di una resa progressivamente crescente in funzione della lunghezza dell'applicazione; al fatto che non è stato ancora risolto il problema rappresentato dal prolungarsi di una sua permanenza qui, e questo in relazione ai nostri programmi: per esempio, domenica e lunedì dovremmo andare via per due o tre giorni – Lecco, Noci d'oro: che tra l'altro **costituiscono una soddisfazione soprattutto per**

Marina //che// (aggiungere?) non vorrei toglierle: e in quei giorni, come faremo per Octavio? La sua presenza qui ha tra l'altro determinato in modo decisivo e finale la decisione di Noemi di andarsene: e quindi altri problemi, trovare un'altra donna ecc. ecc.)].

[(stato di crisi. Da una parte, la pienezza, sia pur problematica, del rapporto con Marina. Dall'altro, una lettera spedita, una telefonata richiesta che non arriva da lunedì. Immaginazioni varie)].

[(stato di crisi. La cibernetica. Tra oggi e domani dovrò vedere Villa, Insolera, Vergine. Tempo sottratto al film. E il contratto che ancora non si vede. Questa sera, poi, alle sette, proiezione del telefilm di Alemanno e Calderone – e Octavio che fa, in quell'ora? –. Poi Ormezzano (Alberto) a cena a casa nostra. Forse avrò notizie)].

Roma **25.5.1970 // 25 maggio 1970** 284 [a penna]
[lettera a Lombardo-Radice]

Caro Professore,

attendevo la Sua telefonata dopo l'11, come mi annunciava nella Sua lettera che accompagnava le Sue pagine su Galois. Non vedendola, ho pensato che fosse stato trattenuto in Svizzera. Io intanto, con Sanguineti, sono andato avanti rapidamente nella stesura del trattamento, che dovevamo consegnare il 15 maggio u.s.: abbiamo ritardato qualche giorno la consegna, che è avvenuta proprio questa mattina.

Vedrà che, alla fine del trattamento, ho allegato anche le Sue pagine, proprio per sopperire alle «mancanze», nel trattamento stesso, di certe parti relative a Galois matematico.

Come vedrà dal trattamento, abbiamo effettuato una stesura che prevede, come si dice nelle premesse, un film-biografia critica, però con tutti i materiali necessari anche per un film-biografia romanzata: questo per mantenere aperte, in questa fase, tutte le possibilità finali di realizzazione: anche se, evidentemente, man mano che il lavoro andava avanti, io mi convincevo sempre di più nel tentare (ripeto, se non altro come raccolta di materiale, per poi verificarlo durante il montaggio) la prima strada.

Il suggerimento che Lei aveva già dato nel nostro incontro, e che ribadisce nella Sua «relazione», di usare quanto più possibile le frasi testuali di Galois, coincide tra l'altro con l'idea che noi abbiamo di costruire i dialoghi del film, per quel che riguarda la parte non matematica, usando materiali di documentazione coevi a Galois e desunti da tutte le fonti possibili […].

Io parto domani per Parigi, dove raccoglierò quanto più materiale di documentazione (visiva, iconografica, letteraria ecc.) potrò: spero anche di poter vedere e fotocopiare i manoscritti di Galois alla biblioteca dell'Institut de France.

Filmografia

1960

16 Ottobre 1943 (12', b/n)

Co-sceneggiatura: M. Argentieri; fotografia: Marcello Gatti; musica: Sergio Liberovici; voce: Arnoldo Foà; produzione: Reiac Film; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; presentato alla Settimana del film documentario di Mannheim, 1960; presentato al I Festival del Cinema libero di Porretta Terme, 1960; candidato all'Oscar per il cortometraggio, 1961; diploma di partecipazione alla sezione informativa del Festival dei Popoli, 1962; attestato di merito per la fotografia in bianco/nero al Nastro d'argento, 1961. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Cineteca di Bologna.

Il prodigio del sangue (9', colore)

Animazione; co-regia: Elio Gagliardo; soggetto: Alfredo Giordano; musica: Sandro Brugnolini (eseguita da Modern Jazz Gang); animazione Gibba (Francesco Guido); produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Nord-Nord/Ovest (10', colore)

Animazione; co-regia: Paolo Leone; fotografia Claudio Racca; musica: Franco Potenza; animatore: Gibba (Francesco Guido); produzione: Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Geometria della pittura (10', colore)

Fotografia: Elio Gagliardo, musica: Franco Potenza; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

1960-61

1-X-2 (12', b/n)

Co-sceneggiatura: M. Argentieri e Ivano Cipriani; fotografia: Mario Vulpiani; musica: Sandro Brugnolini; ammesso alla programmazione obbligatoria; presentato alla Mostra internazionale di Venezia; presentato al III Premio dei Colli di Este, 1962; produzione: Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1961

Benito Mussolini - Anatomia di un dittatore (110', b/n)

Trattamento in collaborazione con M. Argentieri (nome ritirato dai titoli di testa); regia: Mino Loy e Adriano Baracco; commento: Giancarlo Fusco; produzione: Zenith cinematografica. Reperibilità: Rai Teche e Cinecittà Luce.

Il grido di dolore (12', colore)

Fotografia: Giuseppe De Mitri; musica: Alberico Vitalini; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Piemonte I849-1859 (11', colore)

Fotografia: Mario Trisolini; musica: Nicola Mancini; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Italia una e indipendente (45', colore)

Regia con lo pseud. Giampaolo Mercanti; sceneggiatura: Vittorio Armentano, Gianpaolo Mercanti; fotografia: Giuseppe De Mitri, Elio Gagliardo; musica: Alberico Vitalini; produzione: Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

La centrale dei sensi (9', colore)

Animazione; regia: Gibba (Francesco Guido) (non firmata; nome in sceneggiatura); soggetto in collaborazione con Alfredo Giordano; fotografia: Elio Gagliardo: musica: Sandro Brugnolini; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

La campagna del Sud (11', colore)

Sceneggiatura: Mino Argentieri; fotografia: Mario Vulpiani, Elio Gagliardo; musica: Alberico Vitalini; produzione: corona cinematografica; presentato al II Festival del cinema libero di Porretta Terme, 1962. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Da Quarto al Volturno (44', colore)

Regia con lo pseud. Giampaolo Mercanti; sceneggiatura: Ferruccio Ferrari; fotografia: Mario Vulpiani; musica: Alberico Vitalini; produzione Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Guardia piemontese (9', colore)

Regia con lo pseud. Giampaolo Mercanti; fotografia: Mino Antonini; musica: Franco Potenza; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità. Reperibilità: Cineteca di Bologna, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Tv in paese (11', colore)

Co-sceneggiatura: Mino Argentieri e Ivano Cipriani; fotografia: Mario Vulpiani; musica: Franco Potenza; produzione: Studio musicale romano – Smr; diploma di partecipazione alla sezione informativa del Festival dei Popoli, 1962; vincitore della Coppa d'argento del Comune di Este al III Premio dei Colli, 1962. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Cineteca di Bologna.

Africa chiama (12', colore)

Co-sceneggiatura: Mino Argentieri e Ivano Cipriani; fotografia: Mario Vulpiani; musica: Franco Potenza produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

I pittori della preistoria (10', colore)

Co-regia: Elio Gagliardo; soggetto: Paola Pallottino; fotografia: Elio Gagliardo; musica: Franco Potenza; animazione: Gibba (Francesco Guido); produzione: Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Sport, atleti e… fantasia (45', colore)

Co-sceneggiatura e soggetto in collaborazione con: Tito Carpi, Adriano Dipas, Luciano Arancio; fotografia: Elio Gagliardo; animazione: Demetrio Laganà; musica: Franco Potenza; Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna

1962

L'arte della fotografia (10', colore)

Regia con lo pseud. Giampaolo Mercanti; soggetto: Roberto Piperno; animazioni: Gibba (Francesco Guido); musica: Franco Potenza; fotografia: Ermanno Bergamini; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Il delitto è il mio mestiere (10', colore)

Regia con lo pseud. Giampaolo Mercanti; fotografia: Mario Vulpiani, Andrea Da Ceva; musica: Sandro Brugnolini; produzione: Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Idoli della follia (10', colore)

Regia con lo pseud. Giampaolo Mercanti; fotografia: Mario Vulpiani; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Un uomo inutile

Soggetto in collaborazione con Mino Argentieri e Ivano Cipriani; I premio ex-aequo al II Festival del Cinema libero di Porretta Terme, 1962; produzione: Corona cinematografica. Reperibilità: Cineteca nazionale.

1963

I misteri di Roma (106', b/n)

Ideazione e coordinamento: Cesare Zavattini; co-regia: Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Giulio Macchi, Lori Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Massimo Mida, Giovanni Vento, Gianni Bisiach; musica: Piero Umiliani; montaggio: Eraldo Da Roma; produzione: Spa cinematografica; invitato alla Mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, 1963. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Cineteca di Bologna.

Cinegiornale della pace (107', b/n)

Ideazione Cesare Zavattini; musica: Edoardo Micucci; realizzazione:

Mino Argentieri; montaggio: Elsa Armanni; produzione: Rinascita. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

8=12 (11', colore)

Fotografia: Giuseppe Pinori; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità. Reperibilità: Corona cinematografica, Cineteca di Bologna.

La tortura

Cortometraggio (Cinegiornale della pace n. 1); regia: Ansano Giannarelli; Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

India una democrazia in cammino (60')

Programma televisivo a base d'archivio (andato in onda sul primo canale Rai il 16 giugno del 1963); regia: Ansano Giannarelli. Reperibilità Rai-tv;

Appello di Palmiro Toglaitti agli elettori/Vota Partito Comunista (18', b/n)

Produzione: Direzione Pci, Roma. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1964

Sui colli fatali (8', colore)

Fotografia: Giuseppe Pinori; musica: Franco Potenza; produzione: Corona cinematografica; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

Profilo di un operaio (13', colore)

Soggetto: Ovidio Martini; fotografia: Giuseppe Pinori; musica: Sandro Brugnolini; suono: Manlio Manara; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Biografia di un aereo (28', colore)

Film industriale per la Fiat; co-regia: Piero Nelli; co-sceneggiatura: Piero Nelli; direttore della fotografia: Marcello Gatti; musica: Franco Potenza; produzione: Reiac Film; vincitore del I premio alla V Rassegna del film industriale di Bologna, 1964; presentato al V Festival internazionale del Cinema industriale di Londra, 1964; premio per la migliore selezione alla I Ras-

segna internazionale del film sulle comunicazioni di Genova, 1965; presentato al II Festival mondiale del film aeronautico e spaziale di Vichy, 1965. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1965

Una nuova montagna (11', colore)

Film industriale, fotografia: Giulio Albonico, Giuseppe Pinori; musica: Sandro Brugnolini; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac Film; II premio di categoria alla V Rassegna del Film turistico di Venezia, 1965; presentato al XIV Festival internazionale del Film di montagna di Trento, 1965. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

S.O.S. neurochirurgico (29', colore)

Film industriale per la Pfizer; co-sceneggiatura: Piero Nelli; soggetto in collaborazione con Piero Nelli; fotografia: Leopoldo Piccinelli; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac Film; premio Carlo Riva alla III Rassegna internazionale del film di documentazione scientifica medico-sanitaria di Bologna, 1966; Razzo d'oro alla XIV Rassegna internazionale nucleare e teleradiocinematografica di Roma, 1967; Targa Fedic al II Concorso nazionale del Film didattico di Montecatini, 1967. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Storia di un uomo e di un M 113 (26'30", colore)

Film industriale per l'Oto Melara; Regia: Piero Nelli; co-sceneggiatura: Piero Nelli; fotografia: Giuseppe Pinori; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Piero Nelli; produzione: Reiac Film; presentato alla VI Rassegna nazionale del film industriale di Genova. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Green light (32', colore)

Film industriale per l'Eni; Regia: Piero Nelli; co-sceneggiatura: Piero Nelli; soggetto in collaborazione con Piero Nelli; fotografia: Giuseppe Pinori, montaggio: Enzo Alabisio; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Un naïf sull'Eufrate (8', b/n)

Produzione: Reiac Film. Reperibilità, solo tagli, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1966

Diario di bordo (48', b/n)

Co-regia: Pietro Nelli; fotografia: Giuseppe Pinori, Eugenio Bentivoglio; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac Film; premio di qualità; Nastro d'argento, 1967; presentato all'VIII Festival dei Popoli di Firenze, 1967; IV premio e Coppa per il miglior film televisivo alla VIII Rassegna nazionale del Film internazionale del Film industriale di Lisbona, 1967; presentato all'VIIIVIII Premio dei Colli di Este, 1967; presentato alla IX Settimana internazionale del film documentario di Lipsia, 1967. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Dakar è una metropoli (18', b/n)

Fotografia: Giuseppe Pinori, Eugenio Bentivoglio; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Il bianco e il nero (20', colore)

Fotografia: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Ansano Giannarelli, produzione: Reiac film; premio di qualità; premio speciale della giuria all'VIII Festival dei Popoli di Firenze, 1967; Targa Il Gattamelata all'VIII Premio dei Colli di Este, 1967. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

L'asfalto nella giungla (11', b/n)

Fotografia: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film; premio di qualità; presentato all'VIII Premio dei Colli di Este, 1967. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Noi siamo l'Africa (11'30", b/n)

Fotografia: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Francesco Degli Espinosa; produzione: Reiac Film; premio di qualità; presentato al V Festival internazionale del film cortometraggio di

Cracovia, 1968; presentato alla x Settimana internazionale del film documentario di Lipsia, 1968. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Africa vecchia e nuova (10' ca)

Servizio televisivo; co-regia: P.Nelli; produzione: Reiac film; presentato nella rubrica «Sprint» del 19 luglio 1966. Reperibilità: Rai-tv.

Splügen Bräu è il nome della birra

Film industriale; co-sceneggiatore: Piero Nelli; produzione: Reiac film; presentato all'VIII Rassegna nazionale del Film industriale di Trieste. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1966-69

Un oleodotto in Siria (20', colore)

Film industriale per l'Eni; fotografia: Angelo Bevilacqua, Eliseo Caponera; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Paolo Zamattio; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1967

Tokende! (20'30", misto)

Fotografia: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac Film; premio di qualità; presentato al XIV Festival del Film cortometraggio di Oberhausen, 1968; Medusa d'argento al X Premio dei Colli di Este, 1969. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

L'isola degli schiavi (10' ca)

Servizio televisivo; co-regia: Piero Nelli; produzione: Reiac film; presentato nella rubrica «Tele-Set» del 26 gennaio 1967. Reperibilità Rai-tv.

Crociera di pesca (10' ca)

Servizio televisivo; co-regia: Piero Nelli; produzione: Reiac film; presentato nella rubrica «Tele-Set» del 9 marzo 1967. Reperibilità Rai-tv.

Africa giovane (60' ca)

Programma televisivo; co-regia: Piero Nelli; produzione: Reiac film; presentato il 20 ottobre 1967. Reperibilità Rai-tv.

Cantieri (24', colore)

Film industriale per la Fiat; fotografia: Angelo Bevilacqua, Claudio Sterpone; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac Film; medaglia d'argento alla IX Rassegna nazionale del Film industriale di Siracusa, 1968; presentato al IX Festival internazionale del Film industriale di Vienna, 1968; Trofeo Agis al XXI Festival internazionale del film a formato ridotto di Salerno, 1968. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Ballestra plants (28', colore)

Film industriale per la Ballestra & Co.; fotografia: Marcello Gatti; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Paolo Zamattio; produzione: Reiac Film; Targa Difi-Inforfilm per la migliore fotografia alla IX Rassegna nazionale del Film industriale di Siracusa, 1968. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Splügen Brau (10', b/n)

Quattro film pubblicitari per le rubriche «Carosello» e «Tic-tac»; produzione: Reiac film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Flipper Perugina (1')

Film pubblicitario; produzione: Reiac film. Reperibilità: Cineteca di Bologna.

1968

Operaie (altra versione con il titolo: *Sabato Domenica Lunedì*) (22', b/n)

Fotografia: Mario Vulpiani; montaggio: Paolo Zamattio; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Cultura e intellettuali (27', b/n)

Fotografia: Marcello Gatti; testo: Rossana Mattioli; musica: Sergio Pa-

goni; montaggio: Rossana Mattioli, Velia Santini; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Petrolio e chagas (21', b/n)

Fotografia: Marcello Gatti; montaggio: Rossana Mattioli; produzione: Reiac Film; presentato alla XXXI Mostra internazionale del film documentario di Venezia, 1970; premio di qualità. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Qualità Usap (21', colore)

Film industriale per l'Usap; fotografia: Mario Vulpiani, musica: Sergio Pagoni; montaggio: Paolo Zamattio; produzione: Reiac film; presentato alla IX Rassegna nazionale del Film industriale di Siracusa, 1968. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1968/69

Sierra Maestra (105', b/n)

Co-sceneggiatura: Fernando Birri; fotografia: Marcello Gatti; musica: Vittorio Gelmetti; montaggio: Ansano Giannarelli, Velia Santini, Paolo Zamattio, Giuseppe Bellacca; interpreti: (Franco) A. Salines, (il fotografo) F. Cevallos, (guerrigliero Manolo) F. Birri, (Carla) C. Gravina, (Giacomo) G. Piperno, A. Bellofiore, R. Bonanni, B. Cirino, F. Graziosi; produzione: Reiac Film; invitato ufficialmente alla XXX Mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, 1969; Laceno d'oro, 1969; Noce d'oro, 1970; presentato al Festival di Hyères, 1970; Premio della contestazione al Festival di Nyon, 1970. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Tecnica di fabbricazione dei contenitori in plastica

Film industriale per la Mossi & Ghisolfi; produzione: Reiac film. Reperibilità: Mossi & Ghisolfi.

Un oleodotto in Siria (20', colore)

Film industriale per l'Eni; fotografia: Angelo Bevilacqua, Eliseo Caponera; musica: Sergio Pagoni; montaggio: Paolo Zamattio; produzione: Istituto Luce. Reperibilità: Archivio Cinecittà-Luce.

1970

Che cos'è il turno C

Servizio televisivo; produzione: Reiac film; Rai-tv, gennaio, 1970. Reperibilità Rai-tv.

Lavoro minorile

Servizio televisivo; produzione: Reiac film; Rai-tv, febbraio, 1970. Reperibilità Rai-tv.

Facis presenta: il mondo di un uomo (durata complessiva: 13', b/n)

Quattro film pubblicitari per le rubriche «Carosello» e «Tic-Tac»; fotografia: Luigi Verga; musica: Alessandro Alessandroni; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1971

Il centro di Pioltello

Film industriale per la Gondrand; produzione: Reiac film.

Ragioniamo con il cervello (6 puntate di 30')

Inchiesta televisiva per la Rai; produzione: Reiac film. Reperibilità: Rai-tv.

1972

Non ho tempo (3 puntate di 60', misto)

Co-sceneggiatura: Edoardo Sanguineti; fotografia: Luigi Verga; consulenza scientifica: Lucio Lombardo Radice; musica: Vittorio Gelmetti; montaggio: Velia Santini, Carlo Schellino; interpreti: Mario Garriba, Franco Agostini, Lucio Piero Anchisi, Roberto Bonanni, Fabian Cevallos, Claudio De Angelis, Renato De Carmine, Lucio Lombardo Radice; produzione: Rai, Reiac film; la versione cinematografica è stata presentata al festival di Cannes (settimana della critica) nel 1973. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Analisi del lavoro (12', b/n)

produzione: Reiac film; organizzazione generale: Marina Piperno; mu-

sica: Vittorio Gelmetti; fotografia: Ugo Adilandi, Luigi Verga; montaggio ed edizione: Carlo Schellino; 35mm, 12', b/n. Reperibilità Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Off limits (11', b/n)

Fotografia: Ugo Adilardi; montaggio: Carlo Schellino; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Linea di montaggio (10', b/n)

Fotografia: Ugo Adilardi, Luigi Verga; musica: Vittorio Gelmetti; montaggio: Carlo Schellino; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1973

Il 1943 (29'30", b/n)

Fotografia: Luigi Verga; testo: Paolo Spriano; montaggio: Velia Santini; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Mani nere (28', b/n)

Fotografia: Ugo Adilardi, Luigi Verga; musiche: Vittorio Gelmetti; montaggio: Carlo Schellino, Velia Santini; produzione: Reiac film.

Giochi americani (48', b/n)

Fotografia: Ugo Adilardi, Luigi Verga; montaggio: Carlo Schellino; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1974

Immagini vive (90', misto)

Fotografia: Luigi Verga; montaggio: Ansano Giannarelli, Velia Santini; produzione: Reiac Film; segnalato al 27° Premio Italia 1975. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv;

La dinamica della materia (4 puntate di 10', b/n)

Programma didattico sperimentale; produzione: Rai, realizzazione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

1974-76

Resistenza, una nazione che risorge (210', b/n)

Sceneggiatura: Mino Argentieri; fotografia: Luigi Verga, Ugo Adilardi, Alberto Marrama; musica: Benedetto Ghiglia; montaggio: Carlo Schellino, Carla Simoncelli; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1976

Veleni d'Italia (20', misto)

Co-regia: Ugo Adilardi, Massimo Crippa, Paola Morico, Carla Simoncelli; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1977

Elogio di Gaspard Monge fatto da lui stesso (103', colore)

Film per la televisione realizzato nell'ambito della serie «Uomini della scienza»; consulenza scientifica: Giorgio Israel, Piero Negrini; fotografia: Luigi Verga; montaggio: Velia Santini; scene: Beppe Mangano; costumi: Adriana Spadaro; musica: Vittorio Gelmetti; direttore di produzione: Elio Serra; interpreti: Piero Vida (Gaspard Monge); produzione: Rai, realizzazione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

Uomini della scienza

Ideazione e supervisione della serie di 5 telefilm; produzione: Reiac film. Reperibilità Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

1978-79

Un film sul Pci (70', colore)

Fotografia: Blasco Giurato; montaggio: Lino De Seriis; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1979

Guido Rossa (22', colore)

Fotografia: Blasco Giurato; montaggio: Lino De Seriis; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Giovani (19', misto)

Fotografia: Blasco Giurato, Giancarlo Martella; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Il buongoverno (20', colore)

Co-regia: Gabriele Tanferna; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1980

Versilia. Gente del marmo e del mare (114', colore)

Programma sperimentale inedito in due puntate per la Rai; fotografia: Luigi Verga, Aldo Di Marcantonio, montaggio: Velia Santini; produzione: Rai, realizzazione Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

Speciale ricerca (Colloquio sull'auto) (33', colore)

Film industriale per la Fiat, sceneggiatura: Ansano Giannarelli; fotografia: Fernando Ciangola; musiche: Remigio Ducros; interpreti: Sandro Gardone, Ermanno Ribaudo; produzione: Giancarlo Bargone, Amedeo Varese; realizzazione: Reiac film, Cinefiat. Reperibilità: Cinefiat, Archivio nazionale cinema d'impresa.

1981

Come parla il cinema italiano (6 puntate di 40', colore)

Produzione: Rai. Reperibilità Rai-tv.

La «follia» di Zavattini (56', colore)

Fotografia: Marcello Gatti, Maurizio Dell'Orco; montaggio: Velia Santini; produzione: Rai; realizzazione: Reiac Film. Reperibilità: Rai-tv, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1982

Il roccocò nei vicoli (40', colore)

Co-sceneggiatura; Massimo Caprara, testo: Massimo Caprara; fotografia: Luigi Verga; montaggio: Antonio Fusco produzione: Reiac Fillm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1983

Memoria presente. Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista (63', misto)

Montaggio: Marco Boccitto, Guido Popoli; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Istituto Romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza, Centro di cultura ebraica della Comunità israelitica di Roma. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1984

Roma occupata (62', b/n)

Montaggio: Ernesto Trunveri; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza, Istituto Luce. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Sabatoventiquattromarzo (77', colore)

Co-regia: Gianni Amelio, Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Gioia Benelli, Giuseppe Bertolucci, Libero Bizzarri, Francesco Crescimone, Luigi Faccini, Massimo Felisatti, Nicolò Ferrari, Andrea Frezza, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Nanni Loy, Luigi Magni, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Gianni Minello, Giuliano Montaldo, Nanni Moretti, Riccardo Napolitano, Piero Nelli, Luciano Odorisio, Paolo Pietrangeli, Rosalia Polizi, Gillo Pontecorvo, Maurizio Ponzi, Faliero Rosati, Roberto Russo, Massimo Sani, Gianni Serra, Sergio Spina, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Gianni Toti, Piero Vivarelli; fotografia: Mario Benvenuti, Roberto Benvenuti, Maurizio Calvesi, Nino Celeste, Carlo Cerchio, Fabio Conversi, Dario Di Palma, Roberto Forges, Marcello Gatti, Ernesto Lanzi, Roberto Locci, Maurizio Lucchini, Gianni Mammoliti, Bruno Mancia, Sandro Messina, Antonio Modica, Bruno Moser, Cristiano Pogany, Francesco Rossetti, Marco Sacerdoti, Gian Piero Saulini; montaggio: Roberto Perpignani, Fernando Quinteros, Carla Simoncelli; produzione: Cgil. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

L'addio a Enrico Berlinguer (92', colore)

Co-regia: Ugo Adilardi, Silvano Agosti, Gianni D'Amico, Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Gioia Benelli, Roberto Benigni, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Paolo Bianchini, Libero Bizzarri, Carlo Di Palma, Luigi Faccini, Giorgio Ferrara, Nicolò Ferrari, Andrea Frezza, Franco Giraldi, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Luigi Magni, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Riccardo Napolitano, Piero Nelli, Renato Parascadolo, Luigi Perelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Faliero Rosati, Roberto Russo, Massimo Sani, Ettore Scola, Raffaele Siniscalchi, Sergio Spina, Gabriele Tanferna, Annamaria Tatò, Gianni Toti, Piero Vivarelli; fotografia: Aldo Antonelli, Mario Barsotti, Angelo Bevilacqua, Massimo Cecchini, Antonio Climati, Dario Di Palma, Paolo D'Ottavi, Ernesto Lanzi, Angelo Lotti, Alessandro Ojetti, Claudio Ragona, Francesco Rossetti, Hermann Schatt, Franco Solito; montaggio: Ugo Gregoretti, Carla Simoncelli; produzione: Unitelefilm. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1985

Tradimento (91', colore)

Lungometraggio (teatro-inchiesta); co-sceneggiatura: Carlo Alberto de Rosa; fotografia: Alberto Gatto, Valerio Moggio; scenografia: Paolo Bernardi; costumi: Lidia Barillà; ricerche: Michele De Luca; assistente alla regia: Erica Vitellozzi; consulente musicale: Vito Griva; montaggio: Giorgio Gianoglio, Maria Pia Ceresani; con la partecipazione di: Rudolf Jacobs jr. Reperibilità Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

Graffiti milanesi (52', misto)

Montaggio: Renato Minotti; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, assessorato ai Servizi sociali e culturali della Provincia di Milano. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1986

Nel regno del Sud (60', b/n)

Sceneggiatura: Lucio Battistrada; Fotografia: Valerio Moggio; consulenza storica: Simona, Colarizi, Giuseppe Corti; consulente musicale: Giorgio Magri; montaggio: Caterina Ellena; interpreti: M. Sbragia, P. Cameron, G. Speranza, A. Mendolia, P.P. Capponi, F. Ferrarone, A. Cameron, N. Mascia, G. Farnese, G. Mandolicchio, B. Corazzari, S. Rossi, N. Gazzolo, P. Nuti, S. Gibello, L. D'Amico, F. Andreasi, P.G. Magliano, M. Scarpetta, F. Javarone, S. Ciulli, A. Alori, E. Cantarone, S. Massitelli, N. Francia, T. Biarco, R. Lori, G. Bullo, R. Izard; produzione: Rai. Reperibilità Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

1986-87

Remake (109', colore)

Co-sceneggiatura: Erica Vitellozzi; fotografia: Fernando Ciangola; musica: Lucio Dalla; interpreti: Maurizio Donadoni, Morando Morandini, Daniela Morelli, Paola Onofri, Silli Togni; produzione: Reiac film, Rai, Rtsi; presentato fuori concorso al 40° Festival di Locarno. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-tv.

1987

Leghe di zinco per gli anni '90

Film industriale per la Lega Zinco; produzione: Reiac Film. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Giuseppe Di Vittorio (24', b/n)

Produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Cgil. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1988

Berlinguer, la sua stagione (90', misto)

Testi: Ugo Baduel; musica: Nicola Bernardini, Antonella Talamonti; montaggio: Claudio Di Lolli; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1990

Le cose impossibili (60', misto)

Fotografia: Nuccio Castiglione, Roberto Mappa, Antonio Palmadessa, Rinaldo Palmadessa; musica: Leonardo Svidercoschi; montaggio: Marco Alfonsi; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

La buona amministrazione (8 puntate di 55', colore)

Fotografia: Vincenzo Campitiello, Dario Caratti, Maurizio Carta, Mauro Ricci, Tommaso Biciocchi; musica: Emilio Paolo Marrocco; montaggio: Caterina Bonavita, Sandro Donadio, Gianni Mattia, Marco Trivelli; produzione: Rai Dse, Enel, Reiac Film. Reperibilità: Rai-tv, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Per il mezzogiorno (60', misto)

Musica: Stefano Ravizza, Aldo Sferra; montaggio: Claudio Di Lolli,

Amato Mastrogiovanni; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Vu cumprà non ha senso (36', colore)

Co-regia: Adriana Giai, Leticia Vargas; fotografia: Issoufou Tapsoda; montaggio: Aaron Yelin; produzione: Escuela internacional de cine y televisión de San Antonio de Los Baños, Comune di San Giuliano Terme; edizione italiana: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1993

SOS Pesca (40', colore)

Fotografia: Andrea Gioacchin, Domenico Rocco Valentini; montaggio: Ruggero Patrizi; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1995

La fabbrica integrata (31'30", colore)

Musica: Riccardo Giagni; montaggio: Franco Nardi; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1996

Aspromonte, sentieri d'autunno e d'inverno

Cortometraggio; regia: Ansano Giannarelli. Reperibilità: Mediateca della Calabria (RC).

Diario del Novecento – Cuba e il Che (69', misto)

Film a base d'archivio a cura di Ansano Giannarelli; organizzazione, ricerche e coordinamento editoriale: Paolo Di Nicola, Ermanno Taviani; assistente alla produzione: Fabrizio Moggia, Valeria Di Bitonto, Paolo Pro-

sperini; musiche originali: Riccardo Giagni; montaggio: Claudio Di Lolli; postproduzione: Unitelefilm. Reperibilità Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1997

Un cinema che può essere interrotto (12', misto)

Co-regia: Paolo Di Nicola, Marco Musilli; montaggio: Marco Musilli; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

2001

Un film sulla Fiom (19', misto)

Co-regia: Silvia Savorelli; montaggio: Andros Alessandro Corradi; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

FILManifestazione (32', misto)

Film a base d'archivio; assistente alla regia: Silvia Savorelli; musica: E Zézi Gruppo operaio; montaggio: Andros Alessandro Corradi; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Fiom-Cgil. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

2002

Cinegiornale libero Za (Versione lunga 40', versione breve 30', misto)

Film a base d'archivio; montaggio: Alessandro Andros Corradi; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

2011

Il restauro del film (73', colore)

Co-regia: Luca Ricciardi; montaggio: Fabrizio Moggia; produzione: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Finito di stampare il ???? 2013
per conto di Donzelli editore s.r.l.
presso Print on web s.r.l.
03036 Isola del Liri (Fr)